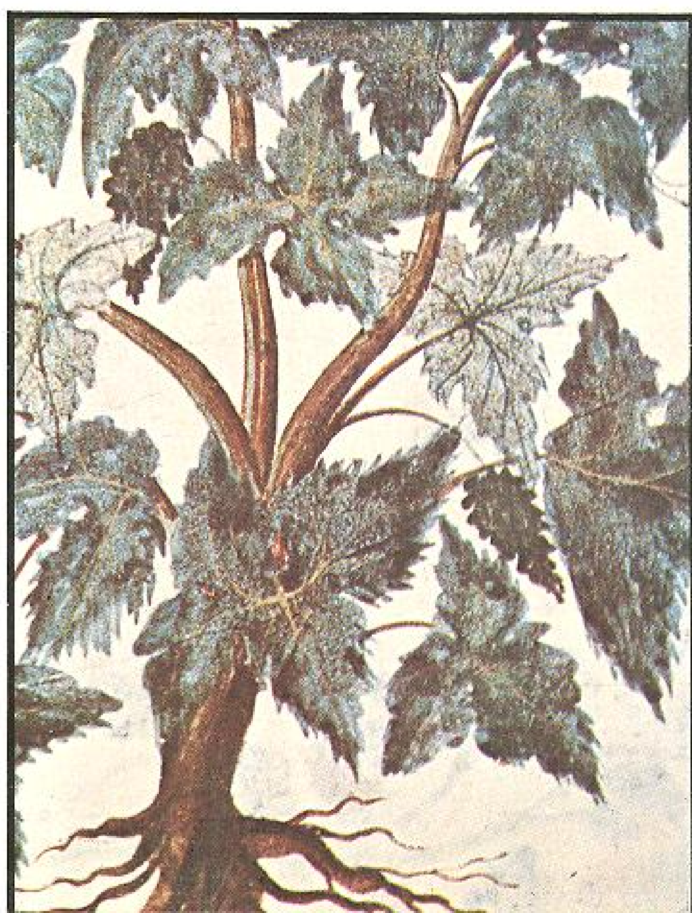
الدكتور مصطفى الجوزو

# نظريات الشعر

## عند العرب

## ( الجاهلية والعصور الاسلامية )





دار الطليعة . بيروت

الدكتور مصطفى الجوزو

# نظريات الشعر عند العرب

## ( الجاهلية والعصور الاسلامية )

## ١

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

بيروت – لبـــنان
ص. ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٤٦٥٩
٣٠٩٤٧٠

الطبعة الأولى
صفر ١٤٠٢هـ/ كانون الأول ١٩٨١م.
الطبعة الثانية
رجب ١٤٠٨هـ/ أذار ١٩٨٨م.

# فهرس الموضوعات

# مقدمة

ما اصعب ان تقفز من آخر الزمن المنزلق تحت قدميك الى بدايات التاريخ المليئة بالحفر ، وان تحاول دفع البدايات نحو النهايات كأنك تجمع ستائر غرفتك ذات صباح ، وان يكون ذلك تحت اشعة القنابل ، وبين صرختين من صرخات طفلك المذعور الذي رزقته ورزقت اخاه وعقلك بعد حامل بكتاب . وذلك هو الكتاب ، تقلبه الآن بين يديك قبل ان تعلم انه احد توأمين . لقد اردناه بحثاً في النظرية الشعرية عند العرب منجّماً في اجزاء :جزأين لقدماء العرب الذين عاشوا ما بين الجاهلية والقرن الهجري الثامن وقوفاً عند ابن خلدون ، واجزاء أُخَرَ ، لا ندري كم ستكون نجومها ، سنخص بها المحدثين من عصر النهضة حتى اليوم .

واحسبك قد قرأت اشياء من هذا الجزء الأول في بعض المجلات والصحف ، وعلمت ان المكتبة العربية ، في حدود ما اطلعت عليه واطلعنا لم يتح لها حتى اليوم ان تظفر بدراسة مستقلة وافية للنظرية الشعربة العربية قديمها وحديثها . لن ترد عليّ بأن كتب النقد العامة تطرقت وما زالت تتطرق ، بأساليب شتى ، الى ملامح من هذه النظرية عبر بحثها في قضايا النقد مثل عمود الشعر ، واغراض الشعر ، وفنون النثر ، والبيان والبديع ، واللفظ والمعنى ، وسوى ذلك ، لأنك تعلم ، في اغلب الظن ، ان اياً من الدارسين لم يلج الى بناء النظرية الشعرية ككل متكامل موحد ، له اسسه الراسخة ومداميكه المرتفعة ، فلقد فرغوا همهم لموضوعات النقد وحده ، اللهم إذا استثنينا دراسة الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف : **بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف** ( القاهرة ١٩٧٦ ) . لكن هذه الدراسة لا تتخطى التأريخ لبدايات الشعر العربي ، ولا تكاد تعدو العصر الجاهلي ، وذلك كان الغرض منها .

لا يذهبن بك الظن الى اننا بذلك نؤاخذ الباحثين ، كبرت كلمة تخرج من فم ، فكم فيهم من عالم جليل ومؤلف قدير ، وكم لمباحث النقد من اهمية وفائدة ، لكننا نريدك ان تعرف الحيز المتروك لبحثنا ، فلا نحن نغرس في ارض مزروعة ليخرج زرعنا ضعيف السوق جاف الثمرات ، او لا يخرج ، ولا انت تتهمنا باستغلال ارض الآخرين .

ومما نذكرك اياه ان اقرب الدراسات إلى موضوعنا نَسَباً هو كتاب الدكتور احسان عباس : **تاريخ النقد الادبي عند العرب ، نقد الشعر** ، الذي صدر عن بيروت في طبعتين ( ١٩٧١ و ١٩٧٨م ) والذي لا شك في كبير فائدته ، لا سيما وانه يكشف عن مخطوطات نقدية لم يمط اللثام عنها بدقة من قبل ، وان كان المؤلف قد عاد فحقق بعضها ونشره . وقد انتفعنا من المعلومات التي ضمها الكتاب ، والتي اخذت من تلك المخطوطات ، خصوصاً وان الاطلاع على المخطوطات ليس بالمركب السهل . ولكن نود ان نوضح لك ان منحى كتابنا غير منحى كتاب هذا الاستاذ الفاضل ، فهو يعنى بالنقد الأدبي عند العرب ، كسائر كتب النقد الأدبي ، ويتبع منهج التدرج الزمني لحركته ، مفصلاً القول في كل مرحلة منها على حدة ، دون الغوص على القضايا المفردة . اما كتابنا فيعنى بالنظرية الشعرية ، ويتبع منهج التدرج الزمني لكل مفهوم او مصطلح شعري برأسه ، وذلك من اجل استقراء المفاهيم الشعرية عند العرب في تطورها الدائم حتى نهاية القرن الثامن الهجري .

ويلي هذه الدراسة اهمية ، عندنا ، وبمقتضى ما اعددنا من خطة ، كتاب الدكتور احمد احمد بدوي : **اسس النقد الأدبي عند العرب** ( الطبعة الأولى القاهرة ١٩٥٨م ) . وهو يتناول موضوعات كثيرة جداً ولذلك اتسم احياناً بالاختصار ، ويتضمن ابحاثا في النقد والأدب عامة ، ثم في الشعر خاصة : نقده ، تعريفه ، فنونه ، بناء القصيدة ، اللفظ والمعنى ، الاسلوب ، عمود الشعر ، تقويم الشعراء ، عدا عن فصول في النثر ختم بها دراسته . ولا جدال في ان كثيرا مما ورد عن الشعر فيه يدخل في صلب موضوعنا ، لكنه بحاجة الى تعميق وتوسيع .

ثم يأتي بعد هذين كتاب المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال : **المدخل الى النقد الأدبي الحديث** ( القاهرة ١٩٥٨ ثم ١٩٦٢م ) . وهو بحث عميق ورصين جدا ، لكن ما كتب فيه عن الشعر كان توطئة لدراسة النقد الحديث ولذلك جاء ، على فائدته العظيمة ، مجملاً يناسب منحى البحث الذي اراده المؤلف .

وثمة كتب في النقد الأدبي كثيرة وعميمة النفع ، نخص بالتنويه منها كتاب المرحوم الدكتور محمد مندور : **النقد المنهجي عند العرب** ( القاهرة ١٩٦٩م) . لكننا نكتفي بما عرضنا له ، لأن سائر الكتب تبدو ضعيفة الصلة ببحثنا .

بيد أن في المكتبات الأوروبية ثلاثة مؤلفات ، على الأقل ، تتناول الموضوع برأسه هي :

١ ـ رسالة الاستاذ جمال الدين بن شيخ للدكتوراه وترجمة عنوانها : **الشعرية العربية ، محاولة في طرائق الابداع** ( صدرت بالفرنسية عن دار انتروب . باريس ١٩٧٥م ) . وهي بحث نظري من جانب ، وتحليل تطبيقي احصائي للقصائد والاوزان الشعرية والايقاع وغير ذلك ، اعتماداً على نصوص من القرن الهجري الثالث ، من جانب آخر . وقد توسل المؤلف جداول دقيقة التنظيم متبعاً الطريقة البنيوية . لكنه على طرافة بحثه وعمقه

سقط احياناً في التشريحية . وموضوعاته ، على كل حال ، لا تتصل بموضوعات هذا الجزء من كتابنا الا قليلًا ، فهي بحث في اوضاع الشاعر في المدينة ، ووسائل الإبداع و « تشعير » الواقع ، وطرائق الإبداع ، وصورة القصيدة ، وطبيعة الاغراض ووظيفتها ، والبيت : وحدة الخطاب الشعري ، والقافية : العامل الصنوتي المعنوي ، والضرب والايقاع .

٢ ـ دراسة للالماني فولهارت هاينريكس موضوعها : **نظرية الشعر العربية وصلتها بالاتجاه الشعري اليوناني** ( بـيروت ١٩٦٩م ) وهي تحاول ان تتناول نظرية الشعر العربية عند الفلاسفة خاصة ، في سياق اثر **كتاب الشعر** لارسطو في العصور الهيلينستية وفي العصور الوسطى الاسلامية والمسيحية ، وهي تعنى على التخصيص بوجهة نظر الفلاسفة المسلمين من امثال الفارابي وابن سينا وابن رشد ، والى حد اقل ، قدامة بن جعفر ، في نظرية الشعر الارسطية ، اما حازم القرطاجني فالدراسة لم تلتفت اليه الا التفاتات عارضة .

٣ ـ دراسة للالماني كريكور شِبلر موضوعها : **اشكالات رئيسية حول نظرية الادب عند العرب ، في اصالتها ، وتأثيرات ارسطو فيها** ، مع عناية خاصة بآراء حازم القرطاجني ( نشرت في الالمانية ببيروت سنة ١٩٧٥م ) . وهي دراسة نظرية بحتة تتناول اغراض الشعر العربي ، وتأثير ارسطو في نظرية الشعر العربية ، وآراء الفارابي وابن سينا في اغراض الشعر ، ثم موقف القرطاجني من النظريات السابقة لنظريته ، مع التعرض لنواحي الاصالة عنده . ولا شك بعلاقة هذه الدراسة ببحثنا ، لكنها علاقة محصورة بالمدرسة الارسطية العربية كما سوف نسميها .

وإذا كنا قد اطلعنا اطلاعا جيداً على رسالة ابن شيخ فاننا للاسف لم نستطع ان نعمق النظر في الدراستين الاخريين ، لأن معرفتنا للالمانية لم تسعفنا كفاية ، ولأن الظروف لم تسعد أصدقاءنـا في تقديم يد العون لنا .

ولا يفوتنا ان نشير الى رسالة الدكتور عبد القادر القط وعنوانها بالانكليزية : **مفهوم الشعر عند العرب** . لكننا لم نستطع الحصول عليها ، وقد بلغنا ان صاحبها قد عهد الى بعضهم بنقلها الى العربية .

اما الدراسات التي تلم بجانب او اكثر من الموضوع فكثيرة ، منها تلك البحوث التاريخية التي **تناولت كتاب الشعر** عند العرب وأولها كتاب مرجليوث وترجمته :**آثار شرقية من كتاب الشعر الارسطي** ( لندن ١٨٨٧م ) وقد توقف مرجليوث عند التخييل في مفهوم ابن سينا والفارابي ،وعند الصلة بين الشعر والمنطق عند العرب ، ثم كتاب تكاتش : **الترجمة العربية لكتاب الشعر لارسطو وقواعد نقد النص اليوناني** ( ليبزغ ١٩٢٨ ـ ١٩٣٢ ) ومما تناول فيه الأوزان العربية زاعماً «ان الشعر العربي استعار اوزانه الأولى من الشعر اليوناني وان الفرس كانوا اصحاب الفضل في تطور الشعر العربي والثقافة العربية » . وكذلك

بحث كابريلي : **نظرية الفن والشعر عند العرب كما تظهر في شرح ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر الأرسطي**(١٩٢٩م). ومما تناوله فكرة التخييل أيضاً ، وهي كما يظن، ترد عند ابن سينا مقابلة لفكرة المحاكاة ، وهذا خطأ على ما سوف نرى في فصل التخييل . وقد وجد كابريلي في هذه الفكرة دليلاً على التأرجح بين « الحاجة الى اثبات الطبيعة الخيالية غير المنطقية للعمل الشعري ، وهي حاجة شعرت بها نظرية الفن قديما وحديثا ، وبين الرغبة في الحاق النظرية الشعرية بالمنطق »[1] . واخيرا القسم الثاني من كتاب الدكتور شكري عياد ـ **كتاب ارسطو طاليس في الشعر** الذي يعالج موضوع مؤثرات البيئة الثقافية في المترجمين ، وطريقة الفلاسفة المسلمين في تناولهم لكتاب الشعر ، واثر هذا الكتاب في البلاغة العربية ولا سيما في قضايا اللفظ والمعنى ، والتخييل والمحاكاة،والصدق والكذب ، والنظم ، والطرق الشعرية .

هذا فضلا عن مقالات متعددة بحث فيها موضوع الشعر ومنها ما كتبه سيكر بوناباكر السنة ١٩٧٠ في Logic in Classical Islamic Culture تحت عنوان : **الشعراء والنقاد في القرن الهجري الثالث** ، وما كتبه ر . جاكوبي السنة ١٩٧٢ في Der Islam تحت عنوان : **الشعر والكذب في الأدب العربي** ، وما كتبه ي . بيكال السنة ١٩٧٤ في Oriens تحت عنوان : **احسن الشعر اكذبه** ، وفي Folia Orientalia تحت عنوان : **الكذب والصدق** .

ولم نذكر ها هنا الكتب التي افردت لدراسة ناقد معين ، لأنها لا تدخل في بحث النظرية الشعرية ، وان كنا استعنا ببعضها عند الاقتضاء .

واذن فكتاب جامع ، يتعمق في كل القضايا التي تتصل بالشعر والتي تكون عناصر نظريته عند العرب ، شيء تحتاج اليه المكتبة العربية حاجة ماسة ، ومطمحنا في هذا الكتاب بجزأيه الاولين ، ثم باجزائه التالية ان نسد هذه الحاجة اوبعضها . وسنحصر عنايتنا في الجزء الأول منه بقضايا الوزن والقافية وصلتهما بالغناء ، وموقع القرآن من الشعر ، والمحاكاة والتخييل واتصالهما بموضوع الصدق والكذب ، وتعريف الشعر ، وعلاقة الشعر بالفنون الكلامية من نثر بشكل عام وخطابة وعلم ومنطق وفلسفة بشكل خاص .

ولا بأس من ان نلفتك ، ايها العزيز ، الى انك قد تجد بعض الصعوبة في التنقل بين فصول هذا الكتاب ، وسبب ذلك انك ستلتقي مفاهيم يعسر شرحها في كلمات قليلة وربما تطلبت فصولاً كاملة ، ومع ذلك ورد ذكرها في فصول متقدمة دون شرح لها ، مما سيبعثك على التساؤل عن معناها ، وربما اضطررت الى القفز نحو الفصل الذي يتناولها بالتفصيل ، وهذا امر فيه مشقة .ولنكن اكثر دقة فنشير مثلاً الى مصطلحي المحاكاة والتخييل . لقد درسا في قسم خاص بهما تال لقسم الوزن والقافية ، لكنهما ذكرا ، مع ذلك احياناً ، في قسم الوزن والقافية دون ان

---

(١) انظر كتاب ارسطو طاليس في الشعر نقل ابي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي . تحقيق وترجمة شكري عياد . القاهرة ١٩٦٧ ص ٥ ـ ٢١ .

يشرح معناهما ، علما بان معنى المحاكاة يلتبس عند بعضهم مع معنى التخييل ، فما العمل ؟ اننا نعـول كثيراً على حريتك وحصافتك ، فلك ان تبدأ بالقسم الذي ترتاح الى البدء به ، اما نحن فلم نجد تنظيماً منطقياً افضل مما وضعنا في الكتاب ، وذلك ان الوزن والقافية اعرق بكثير من مصطلحي المحاكاة والتخييل ، ولذلك لا يمكن ان يتأخرا عنهما .

وستجد في فصل متأخر عنوان : تعريف الشعر عند العرب ، وستقول لنا ، عملاً بالمنطق السابـق ، انه ينبغي ان نعرف ماهية الشعر قبل دراسة النظريات التي تدور حوله ، والا كنا كمن يضع العربة قدام الحصان . ذلك صحيح الى حد ما ، غير ان تعريفات الشعر عنـد العرب كانت تقوم على عناصر الوزن والقافية والمحاكاة والتخييل وغيرها ، وليس بوسعك ان تفهم تلك التعريفات بغير فهم هذه العناصر .

هذا ، وقد تتوقع ان نناقش آراء القدماء ونخرج معا من هذه المناقشة بنتيجة تمثل زبدة آرائنا الخاصة في الشعر وقضاياه . ولكن لا ، وعذراً لذلك ، فمن الأولى ان تعرض آراؤنا في دراسة النظرية الشعرية في العصر الحديث لئلا تبدو محاكمتنا للقدماء ومحاسبتهم خارج عصرهم نوعا من الخطأ التاريخي ، ثم ان اكثر آراء الاقدمين ومصطلحاتهم لا توافق مذاهبنا ولا مصطلحاتنا ، فإذا جادلناهم جاء كتابنا عرضا لاعتراضاتنا على تلك الآراء بما يفوق نصف الكتاب ، وهذا مخالف للاعراف الاكاديمية ويجعل الكتاب عقيماً مسئماً .

اما ما سنفعله فهو اننا سنعارض آراء القدماء بعضها ببعض ، ونحاكم بعضها من خلال بعــض ، سـاعين الى ان نكتشف ما فيها من انسجام او تناقض ، ومن طرافة او تقليد ، ومن ضيق او اتساع .. وربما انتهزنا بعض المناقشات لنلقي بدلونا في البئر ، لكن من غير ان نسابق القدماء على امتياح الماء ، بل انهم إذا قضوا بان نتنحى عنهم فاننا لن نتردد في اطاعتهم ، فالكتاب لهم اولاً واخيراً .

يبقى امر الشخصيات التي تحتاج تعريفاً . ان هذه ستأخذ حظها من التعريف في فهارس الكتاب ، احترازاً من ان نثقل على الحواشي التي ستوضع دائماً في اواخر الفصول لا في اسفل الصفحات.كما يبقى ان نعتذر للقارىء من بعض الاخطاء الشكلية التي فرضتها علينا عجلة المطبعة الحديثة . ففي السابق كنا نستطيع ان نفكك حروف الكلمات وكلمات السطور بيسر ، فنبدل او ننقح دون كبير ازعاج . اما اليوم فان تعديل المطبوع يبدو امرا عسيرا جدا بما يقارب المستحيل . ولهذا ستجد احياناً ، ايها العزيز ، افكارا قليلة مكررة واساليب قد تفضّل عليها غيرها ، وقد تجد اضطرابا في التنقيط او غيابا للشكل ، وربما ثقفت كلمة مكتوبة بالاسود وهي في غير حاجة الى ذلك ، او لعلك تفجؤَ باضطراب في ارقام الحواشي ، او نحو ذلك . فلا تنح علينا باللوم ، بل حاسبنا على المضمون . والله الموفق .

بيروت في ١٨/ ١٠/ ١٩٨١ . — مصطفى الجوزو

# القسم الأول

# الوزن والقافية

# الفصل الأول :
# مفهوم الوزن والقافية وصفاتهما

اتى على العرب والمستعربين حين من الدهر وهم يعدون الوزن والقافية عماد الشعر ، حتى ذهب الوهم ببعض المحدثين الى ان مصطلح « عمود الشعر » يعني اقامة القصيدة على الوزن والقافية والى ان الشعر الذي على هذه الصورة يسمى « الشعر العمودي » ، وهو خطأ لا يخفى على العارف ، ومما حمل على الوقوع فيه تلك العناية الفائقة التي خص بها الأدباء والنقاد والباحثون عنصري الوزن والقافية ، حتى خيل لمن لم تغـــره كتب القدماء ولم يظفر منها ، إذا ظفر ، الا بصحبة عابرة ، ان كل بنية الشعر الاتباعي وزن وقافية ، هما عمود الشعر ، وربما تخيل بعضهم ان صورة القصيدة المكتوبة التي تتساوى اطوال صدورها ، وكذلك اطوال اعجازها ، على الاقل في الطباعة ، تتمثل في عمودين : عمود الصدر وعمود العجز ، فظنوا ان مصطلح « عمود الشعر » مأخوذ من هذه الصورة ...

لـكن الباحثين لم يتركوا لهذا الوهم ان يمضي شوطاً طويلاً ،فألفوا فيه كتبا ومقالات لعل أهمها سفر الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف : **القافية والأصوات اللغوية**[1]. وقد حصر جهد صفحاته الثلاثمئة في دراسة القافية . ومع ذلك فالموضوع ما زال يحتمل بحثاً يضيء النظرية الشعرية العربية على ان يكون ذلك بمعزل عن قواعد العروض ومباحث البلاغة ، ما أمكن . وقد رأينا ان نقيد هذا الفصل بثلاثة عنوانات :

١ ـ النظـرة العامة الى الوزن والقافية .
٢ ـ الوزن وصفاته .
٣ ـ القافية وصفاتها .

## ١ ـ النظرة العامة الى الوزن والقافية

لا بد لنا ، ابتداء ، من ان نتعرف رأي اهل الجاهلية في الوزن والقافية استناداً الى ما

نسب اليهم من شعر ، مع ما يحوم حول هذه النسبة من شك . ان ابياتهم تكشف لنا عن مصطلحات عروضية لا نجدها في ما تناولهم من اخبار الا نادراً . انها ، على كل حال ، مصطلحات قليلة الاستعمال في شعرهم ، من ذلك وصف عنترة لقصيدة له بأنها « در نظم »[٢] ؛ غير ان محققي ديوانه يشكون بصحة البيت ، زد على ذلك ان من يقرؤه يحار في المعنى الذي قصد اليه الناظم من كلمة « نظم » أَوَقد أراد الوزن والقافية أم جمال الديباجة وحسب ؟ .

ومن ذلك ما نسب الى عبيد بن الابرص من شعر يذكر فيه بحور الشعر :

سل الشعراء هل سبحوا كَسَبْحي      بحورَ الشعر ام غاصوا مغاصي[٣] ؟

وموقف ابن سلام الجمحي من شعر عبيد معروف،فهو لا يروي له إلا مطولته: «اقفر من اهله ملحوب » ويرى ان كلام هذا الشاعر قد قل ما بقي منه في ايدي الرواة الموثوقين فحمل عليه حمل كثير[٤] . فالراجح ، اذن ، ان البيت موضوع ، فضلاً عن ان القارىء يتساءل حياله بشبه ما تساءل به عند تدبره بيت عنترة : ماذا يريد الناظم ببحورالشعر : أوزانه ام آفاقه الواسعة ؟

ان تأرجحنا بين اليقين والشك ، والحقيقة والمجاز ، يسمح لنا بالقول ان ما قد يتضمن معنى الوزن في كلام الجاهليين أمر غير ثابت ، ثم ان ندرته وعدم الصراحة في معناه ، كل ذلك يحملنا على عدم الاعتداد به . وهذه النتيجة تتوافق مع ما نسب الى الجاهليين من شعر يخالف قواعد الخليل ، ومنه ما اضافوه الى المرقش ( ربما الاكبر ؟) إذ جعلوا صدر احد ابياته على الوزن السريع وعجزه على الوزن الكامل الاخذ المضمر[٥] ، فاذا لم يكن المرقش في زمن التمرن على اقامة الوزن الشعري ، فإن الرواية تعني ان القدماء كانوا يضطربون في الأوزان الشعرية وليس لهم من قاعدة يتقيدون بها .

غير ان القافية تبدو أوفر حظا من الوزن ، في هذا المجال ، فقد حظيت من دواويـن الجاهليين بسبعة أبيات ذكرت الكلمة فيها بمعنى مجازي هو القصيدة[٦]، مما قد يعني،إذا صحت نسبة الأبيات لأصحابها ، ان القافية كانت في عرف اهل الجاهلية أهم عناصر الشعر على الاطلاق .

بيد ان الاخبار الاسلامية المتصلة بالاسلام او ما سبقه قليلاً تجعلنا نحتاط في قبول هذه النتيجة . فقد روى عبد القاهر الجرجاني في **اسرار البلاغة** ان عبد الرحمن بن حسان بن ثابت رجع الى ابيه وهو صبي يبكي ويقول : « لسعني طائر » فسأله حسان ان يصفه ، فقال عبد الرحمن « كأنه ملتف في بُردَيْ حِبرة » وكان لسعه زنبور ، فصاح حسان : « قال ابني الشعر ورب الكعبة » . وقد علق الجرجاني على هذا الموقف بأن التشبيه يدل على مقدار قوة الطبع ويفرق « بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له »[٧] .

هذه الرواية تقفنا عند امرين :

الأول ان حسانا عد شعراً ما ليس موزونا ولا مقفى ، وما لا يتميز الا بالتشبيه .

الثاني ان الجرجاني تبنى هذا الموقف جاعلاً التشبيه وحده دليلاً على الاستعداد الشعري او ما قد يصح ان نسميه ، في اللغة الفلسفية ، الشاعرية بالقوة . فحسب الانسان ان يتقن التشبيه حتى نتوسم فيه الاستعداد لقول الشعر .

لكن موقف حسان هذا يبدو للوهلة الأولى مناقضاً لرأي علي بن ابي طالب المعاصر له وهو : « الشعر ميزان القول » الذي نستشعر فيه الماحا الى الوزن والعروض . لكن لا ينبغي للظن ان يذهب بنا هذا المذهب لأن هناك رواية اسبق من هذه الرواية هي رواية النهشلي التي تقول ، على لسان الامام علي : « الشعر ميزان القوم » وقد اخذها ابن رشيق من بعد ، وهو تلميذ النهشلي ، وزاد عليها الرواية التي ذكرناها ابتداء[8] . وسواء اصحّت الروايتان او احداهما او لم تصحا لانهما متأخرتان وغير مسندتين ، فان لنا ان نتصور ان ابن رشيق قد تصرف في رواية استاذه فاستبعد ، على ما يبدو ، ان يكون الشعر ميزانا للقوم وهو يعلم انه قول موزون ، فكلمة قول عنده اقرب الى المعقول ، لكنه في الوقت نفسه لم يرد ان يتجاهل الرواية الأخرى فاوردها بعد التي استنبطها. بيد ان رواية النهشلي تبدو اكثر توافقا مع ما نسب الى العصر الاسلامي من اقوال ( انظر ادناه ص ١٩٤ ) ولا سيما قول عمر بن الخطاب الذي كان يرى ان الشعر « يدل على معالي الاخلاق ، وصواب الرأي ومعرفة الانساب » وهذا ما عبروا عنه من بعد بقولهم : الشعر ديوان العرب . فميزان القوم يعني ، في اغلب الظن ، الشاهد على حسبهم ونسبهم . وهكذا لا نجد اية علاقة بين رأي حسان ورأي علي ، هذا إذا صح استنتاجنا ، وهو عندنا راجح لا سيما ان الجاهليين ، فيما نسب اليهم ، لم يومئوا الى الوزن بل اوحوا ان القافية اهم عناصر الشعر . وهو موضوع سنعود اليه اثناء بحثنا في الشعر والغناء واشكالية الاسلوب القرآني ، وسنستدل منه على ان العرب لم يشترطوا للشعر ، دائماً ، ان يكون موزونا او مقفى .

والحق ان الحديث بالوزن والقافية لم يبد جدياً الا بعد ذلك الحين بزمن طويل ، وخاصة في صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلي ( ت ٢١٠هـ ) المشهورة التي اشار فيها الى « قرض الشعر الموزون » والقافية القلقة وذكر القاب الاعاريض وعدداً من مصطلحات العروض[9] المأخوذة من الخليل بن أحمد (٩٦ ـ ١٧٠ هـ ) هل يعني ذلك ان الوزن والقافية لم يعدا عنصرين اساسيين للشعر الا بعد القرن الهجري الأول؟ من الصعب ان نقول ذلك ونحن نعلم ان الأخطل توفي السنة التسعين للهجرة وان جريراً والفرزدق توفيا السنة ١١٠ هـ ، وإذا جاز لنا ان نشك بأكثر الشعر الجاهلي فلا شيء يسيغ لنا ان نقف الموقف نفسه من الشعر الأموي ، ثم انه من غير المنطقي ان يخترع الخليل علم العروض لفن جديد لم تستقم قواعده بعد . صحيح ان ثعلباً

( ت ٢٩١ هـ ) يزعم ان الخليل احدث اعاريض ليست من اوزان العرب[١٠] وان البيروني (ت ٤٤٠ هـ ) ينقل ظن « بعض الناس » ان صاحب العروض سمع ان للهند موازين[١١]، وان بعضهم لا يستبعد ان يكون الخليل قد اقتبس تفعيلاته من تفعيلات الهنود ، لا سيما وان عدداً كبيراً من سكان البصرة كان منهم[١٢] ، لكن الراجح لدى الباحثين ان العروض العربية مختلفة عن عروض اللغات الأخرى التي كان للعرب صلة باهلها[١٣]. يبقى افتراض ان يكون الخليل قد لجأ الى الاحتمالات ، وفاقا لطريقته في النحو[١٤]، فجمع بين تفعيلات لم تجتمع من قبل ، مستخرجاً بذلك ، اوزاناً غير مسموعة ، لكن هذا الافتراض يحتاج الى تمحيص وان يكن قد نُسب الى الجاهليين استخدامُ اثني عشر وزناً وتركُ ثلاثة من اوزان الخليل هي المضارع والمقتضب والمجتث[١٥]، فضلاً عن المتدارك ، علماً بأنه لم يجيء عن العرب في المضارع بيت صحيح[١٦] بل ذهب الاخفش الى ان هذا الوزن ليس من اوزان العرب وكذلك صنع حازم القرطاجني[١٧]، كما ان المقتضب والمجتث ليسا مشهورين في كلام العرب ، حتى انكر بعضهم المقتضب وجعل آخرون المجتث من الخفيف ، فضلاً عن شكّهم في وضع العرب لبحر الخبب أو المتدارك[١٨]. هذا كله يسمح بالظن ، احتمالاً ، ان الخليل قد ادخل اوزان المضارع والمقتضب والمجتث الا ان الوزن والقافية كانا معروفين في سائر الأوزان او في اكثرها[١٩].

والجاحظ ( ت ٢٥٥ هـ ) الذي اورد صحيفة بشر بن المعتمر ، يشير ، هو ايضاً ، الى ان العرب في جاهليتها كانت « تحتال في تخليدها بان تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى وكان ذلك هو ديوانها »[٢٠] ، وهذا يوحي ان الشعر قد يكون موزوناً وقد لا يكون ، وان العرب قد تعتمد على الشعر المقفى او النثر المقفى ، وهو االسجع.لكن من المستبعد ان يكون هذا مراد الجاحظ لانه عاش في عصر الخليل وبعده ، اي في عصر اقرت فيه قواعد العروض المعروفة ، والظاهر ان الاسلوب والاسراع في الكتابة هما اللذان ادياه الى هذا التعبير الذي يحمل على اللبس ، والذي يقصد به : الشعر الذي هو كلام موزون مقفى .. إذا صح ذلك يكون الجاحظ اول من جمع الوزن والقافية في حد الشعر .

وقد درج النقاد بعد ذلك على الكلام في هذين العنصرين معا ، على انهما دائما متلازمان ، خاصة عند حديثهم بمراحل انشاء القصيدة ، فهذا ابن طباطبا العلوي ( ت ٣٢٢ هـ ) يصف مراحل العمل الشعري هذه بأن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة « محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، واعد له ما يلبسه من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلـس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته ، واعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني[٢١]» فالشعر عنده يبنى على اساس المعنى النثري ، واللفظ والقافية والوزن كلها لباس لهذا المعنى ، بل تكاد القافية تكون حلية له لا اكثر . فعمل الشاعر متقطع يأتي على مرحلتين : الأولى فكرية والثانية موسيقية ، والشعر يبدو نمطا من الباس المعنى موسيقى ، ونسج الوزن والقافية واللفظ على قده . فابن طباطبا لا يكترث

للصورة او للتشبيه الذي عني به حسان ، على ما تزعم الرواية ، بل يهتم للصورتين العقلية والموسيقية العروضية . فالشعر عمل عقلي والانسان لا يفكر الا نثراً .

على ان قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) صاحب اول تعريف للشعر ثلاثي الاركان يقوم على الوزن والقافية والمعنى ، على ما سوف نرى ، يجد القافية اقل من الوزن اهمية ، فهو يؤكد ان « اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلاف بعضها مع بعض معان يتكلم فيها » وليس ذلك للقافية مع سائر الاسباب، اي العناصر المكونة لحد الشعر[٢٢] وهو يعتقد ان ليس من ضرورة لتعلم الوزن والقوافي « وإن خصا الشعر وحده » وذلك «لسهولة وجودهما في طباع اكثر الناس من غير تعلم ، ودليله على ذلك سبق الشعر للعروض والقوا في زمنيا[٢٣] . واذن ، فالشعر عنده قائم على عناصر اساسية هي الوزن واللفظ والمعنى ، اما القافية فعرض او حلية لا غير ، وهذا يفجؤ المطلعين على نظرية الشعر العربية الذين يظنون ان العرب حصروا الشعر بالوزن والقافية ، مع ان اول من جمع هذين العنصرين في حد واضح ، ثم اتبعه اكثر النقاد ، حط من قدر القافية وكاد يخرجها من عناصر الشعر .

ويسلك الحاتمي ( ت ٣٨٨ هـ ) مسلك ابن طباطبا في وصف العمل الشعري ، فيطلب الى الشاعر استحضار الغرض الشعري اولاً ، ثم اختيار الوزن والقافية ،لينظر في اي الاوزان يكون الغرض « احسن استمراراً ، ومع اي القوافي يكون اشد اطراداً ، ، فيكسوه اشرف معارضه ، ويبرزه في اسلم عباراته ، ويعتمد اقرار المعاني مقارها ، وايقاعها مواقعها »[٢٤] . فالمعنى عند الحاتمي هو مادة الشعر ، اما الوزن والقافية فوسيلة لحسن استمراره واطراده ، واللفظ كساء ومعرض ، واذن فالمعنى مستقل عن اللفظ والوزن والقافية ، فالشعر مستقل في مادته عن هذه جميعا ، وهذه خطوة اخرى ابعد من خطوة قدامة ، لان الحاتمي لا يكتفي بالحط من قدر القافية وحسب ، بل ويشفع بها الوزن .

ويعود ابو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ ) الى فكرة احضار المعاني اولاً ثم طلب الوزن الذي يناسبها والقافية التي يحتملها[٢٥] هذا الوزن لكنه لا يوحي اي موقف خاص من الوزن او القافية .

ويضع الباقلاني ( ت ٤٠٣ هـ ) شرطا شكليا جداً ، لا علاقة له بالمضمون في الشعر ، هو ان يتفق وزن الابيات وتتفق قوافيها[٢٦] . فالامر عنده لا يعدو العروض ابدا ، وهذا الموقف يبدو وكأنه ارتداد عن رأي ابن طباطبا ومن وافقه من بعد في تقديم المعنى على سائر مقومات الشعر .

ويكاد ابن رشيق ( ت ٤٥٦ هـ ) يستوحي اتباع النظرية اليونانية من العرب والمستعربين فيشير الى ان « الوزن اعظم اركان الشعر واولاها به خصوصية » ويوحي ان القافية جزء من الوزن مجلوبة له ضرورة ، الا إذا كان في الوزن عيب[٢٧] ، لكنه في موضع آخر ، وحين يتكلم على القافية ، يجعلها في مركز اهم مؤكداً انها « شريكة الوزن في الاختصاص

بالشعر ، ولا يكون شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[٢٨] .فهو متأرجح بين المدرسة اليونانية العربية وبين بعض ارباب المدرسة العربية من الشكليين ، اذا صح التعبير ، من امثال الباقلاني ، فهو حينا يقدم الوزن ويكاد يهمل القافية ،وحينا يساوي بينهما في القدر ويجعلهما شرطاً للشعر .

لكن الذين تجاوز انصار المدرستين جميعا هو الشهرستاني ( ٤٧٩ ـ ٥٤٨ هـ ) الذي يضم الشعراء الى الحكماء القدماء ويرى انهم يستدلون بشعرهم دون ان يكون شعرهم هذا على وزن او قافية ، ودون ان يكون الوزن ركنا في الشعر عندهم « بل الركن عندهم ايراد المقدمات المخيلة فحسب » . على انه يعود ليشير الى ان الوزن والقافية ، عندهم ، قد يكونان معينين في التخييل[٢٩] . وهذا الكلام ، على اضطرابه ، يعني ان اساس الشعر هو المعنى المتمثل بالحكمة والاستدلال ، وان ركنه المقدمات المخيلة ، اما الحكماء ، ولعله يعني بهم اليونان ، فلا يستخدمون الوزن ولا القافية ، مع ان هذين قد يستعملان . لكن من يستعملهما؟ لا شك انـــه يريد العرب ، دون ان يصرح بذلك .

وإذا كان الشهرستاني ممن عني بالعقائد والفلسفات وتأثر في موقفه الشعري بالرأي اليوناني فان ابا القاسم الكلاعي الاندلسي ( ت ٥٤٣ هـ ) الذي يبدو مسلما زميتا ، لا يحاول الخروج عن فكرة ابن طباطبا الا ببعض التفصيلات ، وذلك انه يرى في الوزن والقافية حلة تزين القريض ، وتساعد على المطالع البديعة ، والمقاطع المصنوعة ، والامثال الشرد ، وهز عطف الكريم[٣٠]، فهما اذن مساعدان على بلوغ الجمال الشعري ، واثارة العواطف ، وعرض الأفكار ، اكثر مما هما مادة للشعر . فمادة الشعر ، استنتاجا ، هي عنده الجمال والصنعة والمعاني والعاطفة .

ويتوسع ضياء الدين ابن الاثير ( ت ٦٣٧ هـ ) قليلاً في نظرية قدامة القائلة بعدم الاضطرار لتعلم الاوزان فيبين ان من آلات صناعة المنظوم « علم العروض والقوافي الذي يقام به ميزان الشعر » لكن ليست معرفة هذا العلم واجبة على الشاعر لأن « النظم مبني على الذوق ، ولو نظم بتقطيع الافاعيل لجاء شعره متكلفاً غير مرض». وإذا اريد للشاعر تعلم العروض فلمعرفة بعض الزحافات التي قد ينبو عنها الذوق ، ومعرفة الروي والردف وما يصح من كل ذلك وما لا يصح ، فالمعول ، عند ابن الاثير ، على الطبع القابل لصناعة الشعر [٣١] .

ويتكىء حازم القرطاجني ( ت ٦٨٤ هـ ) على وصية ابي تمام المشهورة ، زاعما انه يريد تفصيل بعض ما اجمل فيها وتكميل ما نقص منها ، لكنه في الواقع يقول اشياء لا صلة لها بتلك الوصية ، مكرراً فكرة ابن طباطبا في مراحل عمل القصيدة ناصحا بتخيل المقصد والمعاني في الفكر ، في عبارات متفرقة ، ثم باختيار ما يصلح من ذلك للكلم المتماثلة المقاطع وبناء القافية عليه ، ثم بوضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافي الشاعر تابعة للمعاني لا متبوعة لها[٣٢]. وهذا الرأي سنعود اليه بعد قليل .

## ٢ ـ الوزن وصفاته .

مع ان العرب عنوا بالعروض عناية كبيرة فانهم لم يشغلوا انفسهم بتعريف الوزن تعريفاً دقيقاً ، ولعل اول من تناول الوزن تعريفاً الفارابي ( ت ٣٣٩ هـ ) ، لكأن بدء التعريفات الواضحة المتصلة بالشعر كان بتأثير اليونان ، فالفارابي على ما سوف نرى ، اخذ نقلة ارسطو ومقتبسي آرائه في الشعر ، لكن مع كثير من التصرف .

يوحي الفارابي ان الوزن ايقاع الالفاظ وقسمتها اجزاء هي : سلاميات واسباب واوتاد[٣٣] . لكن إذا كان مصطلحا السبب والوتد معروفين في العروض فإن السلاميات ، ومعناها الاصلي : عظام الاصابع او كل عظام صغيرة ، مصطلح جديد مجهول لا ندري اي شيء يريـــد الفارابي به ، الا ان ها هنا احتمالين : الأول ان تكون السلامية استعارة يقصد بها الحرف الواحد بقرينة ان ابا نصر يضعها قبل الاسباب ، والسبب حرفان ، ثم الاوتاد ، والوتد ثلاثة احرف . والثاني ان يراد بالسلاميات دساتين الاوتار ، وهي مواقع الاصابع التي تدل على نغمة ما والتي تسمى بالفرنسية les touches de clavier ، باعتبار ان السلامية قد تطلق على الأنملة ، والأنملة هي التي يجس بها الموسيقي وتر العود . لكن الاحتمال الأول ارجح لان الفارابي يقسم القوافي الى قواف من حرف واحد وقواف مؤلفة من سبب وقواف مؤلفة من وتد ( انظر ادناه ) .

مهما يمكن المراد فإن ابا نصر قد اشترط ان تكون هذه الاجزاء « محدودة العدد ، وان يكون ترتيبها في كل جزء » مثل ترتيبها في الجزء الآخر . اي انه يشترط عددا محدوداً وترتيباً لايتغير في كل وزن ، وتماثلاً في الاشطر ، دون ان يشير الى هذا المصطلح ، مؤكداً انها بذلك تصبح « متساوية في زمان النطق بها » . ثم يشترط ، مع ذلك ، ان تكون الالفاظ المستعملة ملحنة[٣٤]. فالوزن عنده ، باختصار،هو زمان النطق بالاجزاء اللفظية المحدودة العدد والمتساوية .

وينبغي لنا ها هنا ان نتابع هذا التطور الاصطلاحي الذي يتمثل في الانتقال من العروض الى الوزن الى الزمن . فالذي يرجح عندنا ان العروض يعني طريق الشعر[٣٥] ، ومعروف ان الوزن هو روز الثقل . واذن فقد انتقل العرب والمستعربون حتى الفارابي ، من تصور الشعر طريقاً الى تصوره جسما يوزن ، فالى تصوره زمنا للصوت . بمعنى انهم تصوروه ابتداء اسلوباً في الكلام خاصاً متميزاً من غيره ، ثم جسما يوازن آخر من نفس الثقل ، ثم مدة معينة تعطى للفظ . وهذا قد يسمح بالظن ان تسميه العروض وجدت في مرحلة سابقة لاستعمال الاوزان الشعرية يوم كان الشعر يتميز من النثر بالكيف لا بالكم ، ثم جاءت المرحلة التي يعادل فيه جزء من الكلام بجزء آخر : الصدر والعجز والعروض والضرب ، فاصطلح على كلمة الوزن ، لأن ذلك متصل بالايقاع ، والايقاع في الموسيقى يتصل بضرب الطبل او الدف ، اي بثقل ضربة

اليد او القضيب ، والتي نشأ عنها تسمية الانغام بالثقيل والخفيف ، ثم تلت المرحلة التي اخذوا فيها عن اليونان والفرس ، وهؤلاء يخضعون كلامهم ، كما سوف نتبين ، للحاجة الموسيقية فيطيلونه او يقصرونه ، فتتفاوت مدة النطق من كلمة الى اخرى ، دون ان تتفاوت اطوال كل الكلمات بالضرورة . والشيء نفسه حدث عند العرب عند تطور الموسيقى .

إذا صح هذا يكون الشعر على صورة الموسيقى في مراحل تطورها ، وهذا امر منطقي جداً ، فحين كانت الموسيقى بدائية تعتمد على مد الصوت ورفعه وخفضه ( العصر الجاهلي ) دون تقيد بأصول واضحة ، كان الشعر على صورة بدائية يتميز بالاداء المغنى او الصور ، ثم لما اصبحت الموسيقى تضبط بالايقاع ( العصر الاسلامي ) استعمل الوزن الشعري متطوراً من ايقاع القافية الموحدة التي على صورة السجع ، الى ايقاع الشطرين المتماثلين والقافية المكررة . ولما تقدم الغناء واستخدم العود وطور ( العصران الاموي والعباسي ) وتأثر العرب موسيقياً بالروم والفرس ، صار يعنى بامتداد الصوت ومدته الزمنية ، دون ان يهمل الاسلوب والوزن .

والفارابي عاش في هذه المرحلة الأخيرة ، بل كان احد اكبر المصنفين في قوانين الموسيقى ، وذلك في كتابه : **الموسيقى الكبير** ، فلا غرو أن يسقط القوانين الموسيقية على العروض . وهو لذلك لا يعد القول شعراً إذا لم يكن موزوناً بايقاع ، اما إذا كان في القول محاكاة وحسب فإنه يعده قولاً شعرياً الى ان يوزن ويقسم اجزاء . فقوام الشعر وجوهره عند القدماء ، كما يزعم ، هو المحاكاة والوزن ، وان كان الوزن اصغر من المحاكاة[٣٧] ، اي اقل اهمية . لكأن الفارابي يردنا الى مرحلة العروض ، يوم كان الشعر اسلوباً متميزاً وحسب، وكأنه يوحي ان الوزن امر مكمل للمحاكاة التي تميز الاسلوب الشعري، لا يفقد الشعر بفقدانه شعريته بل تنخفض منزلته الى القول الشعري . فالقول الشعري هو الكلام الذي يقابل ما تخيلناه من مرحلة العروض .

والفارابي يجعل الوزن والمعنى مدار التنوع في الاقاويل الشعرية ، محيلاً في التنوع الوزني في كل لغة وموسيقى على الموسيقي والعروضي ، بمعنى انه ليس من اختصاص النقاد او الادباء او غيرهم ، ويحيل في تنوع المعنى على « العالم بالرموز والمعبر بالاشعار والناظر في معانيها »[٣٨] . وصريح ان المعبر بالاشعار هو الشاعر ، وان الناظر في معانيها هو الشارح او الناقد ، لكن ما معنى العالم بالرموز ؟ ذلك شيء لم نهتد الى حل لغزه .

ما يهم هو ان للوزن عند الفارابي وجهين : عروضياً وموسيقياً ، عروضياً تميز به الاوزان ، وموسيقياً يقدر به زمان النطق ، فاللحن عنده ملازم للشعر . ها هنا ينكشف لنا الأثر اليوناني الواضح في آراء ابي نصر ، فهو ، كما يؤكد الأمر بنفسه ، يقف على ما اثبته ارسطو في صناعة الشعر[٣٩] . ويجب ان نذكر ، في هذا المقام ، ان الشعر العربي لم يكن دائماً يغنى

بدليل حديث ابن عباس اذ قال رجل له : « قرات المفصل الليلة » فسأله مستنكراً : « اهذاً كهذ الشعر ؟ » اراد اتهذ القرآن هذا - اي تسرع فيه كما تسرع في قراءة الشعر[٤٠] .

ومع ان قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) معاصر للفارابي ويعد مؤسس النظرية الشعرية العربيـة ، فإنـه لم يعرّف الوزن ؟ ! لعله رآه مصطلحاً عروضياً لا نقدياً ، وهو يحصر كتابه بنقد الشعر ، فاهمله . غير انه تناول الجانب المتصل بالنقد منه فتحدث بالترصيع وهو « تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع او شبيه به ، او جنس واحد في التصريف[٤١] » . وطلب ان يكون الوزن سهل العروض دون ان يوضح مفهومه للسهولة[٤٢] . واشترط ائتلاف اللفظ والوزن عن طريق المحافظة على بنية الكلمة وترتيب الكلام وعدم الزيادة عليه والنقص منه بسبب الوزن[٤٣] ، وائتلاف الوزن واللفظ يؤدي كذلك الى ائتلاف الوزن والمعنى[٤٤]) . ولم يفته ان يشير الى ما يفسد هذا الائتلاف وهو القلب ، اي ان يضطر الشاعر الى احالة المعنى وقلبه الى خلاف ما قصد به ، والبتر[٤٥] ، ويقصد به التضمين الاسنادي ، اي اتمام البيت بالذي يليه .

فقدامة يعنى من الوزن بايقاع البيت الداخلي ، مما قد يدخل تحت عنوان حسن التقسيم ، كما يُعنى بسلامة اللغة وحسن النظم ، بالمعنى الواسع للكلمة . فاهتماماته مخالفة لاهتمامات الفارابي الذي رأيناه يُعنى خاصة بالجانبين العروضي والموسيقي المتمثلين بالشكل اللفظي للشـــعر ، مع التفاته في الوقت نفسه الى عنصر المحاكاة .

وقد فرق ابو حيان التوحيدي ( ت بعد ٤٢١ هـ ) صراحة بين النثر والشعر بالوزن وحسب[٤٦] . وهو موقف غريب قلما نجد نظيرا له لأن اكثر الذين فرقوا بين الفنين فرقوا بينهما بالوزن والقافية والمعنى ، عدا عن اولئك الذين فرقوا بينهما بالمحاكاة والتخييل ( انظر ادناه فصل : تعريف الشعر ) .

ويحاول الباقلاني ( ت ٤٠٣ هـ ) ان يبحث عن بدايات الشعر وكيف اتفق للناس اقامة وزنه ، فيرى انه عرض للناس في تضاعيف الكلام غير مقصود اليه ، ككل نظام كلام ، ثم استحسنوه « ورأوا انه قد تألفه الاسماع وتقبله النفوس » فتتبعوه وتعلموه .

هذا في قول ، وفي قول آخر ذهب اليه من قال بان اللغة اصطلاح ، ان الناس « تواضعوا على هذا الوجه من النظم » .

ولم يرد الباقلاني ان يصادم ايا من الرأيين فوفق بينهما بأن جعل من المحتمل ان التواضع والتوقيف وقعا على اصل الباب لا على فنون تصرف الخطاب ، بمعنى ان الله اجرى على لسان بعضهم ما اجرى من النظم،ففطنوا لحسنه وتتبعوه،وبنوا عليه كلامهم وطلبوه « ورتبوا المحاسن التي يقع الاطراب بوزنها ، وتهش النفوس اليها ، وجمع دواعيهم وخواطرهم على استحسان وجوه ترتيبها[٤٧] » .

وهكذا يبدو صاحبنا مؤرخاً ، إذا صح التعبير ، لا منظراً ، حتى كاد لا يدلي بدلوه ، وان كان بدؤه بنظرية الاتفاق قد يكون انحيازاً اليها ، لا سيما وانه يستهل كلامه بهذه الجملة : « واختلفوا في الشعر كيف اتفق لهم » . اي انه يؤمن ان الوزن مجرد اتفاق ، وإن الناس قد اختاروا من كلامهم ما وجدوه منظوماً اتفاقاً أيضاً ، وذلك اذ رأوه لذيذاً مألوفاً ، فحاكوا على منواله . وانحيازه هذا جعل توفيقه بين الرأيين هزيلاً بعض الشيء لأننا إذا فهمنا ان الاتفاق وقع على الوزن قبل ان يتدخل الناس في أمره ، ثم اصبح تواضعاً بعد ان تنبهوا له وتعلموه ، فكيف نفهم ان التواضع والتوقيف لم يقعا على فنون تصرف الخطاب ، اي على معاني الشعر ؟ ان هذا يضعنا امام استحالة تامة .

وشيءآخر هو ان الآراء التي ساقها الباقلاني تتعارض والرأي السائد بان الشعر لم يكن في البداية موزوناً بل كان اشبه بالسجع . ( انظر ادناه ) . على ان علينا ان نسجل للباقلاني اشارته الى ان الوزن مصدر طرب وراحة للنفس ، فهذا من الاشياء التي انفرد بها .

ولا يكتفي الباقلاني بالتأريخ للوزن بل انه ليعرفه تعريف وصف ناسيا ، كعادته ، الرأي لسواه . يقول : « من سبيل الموزون من الكلام ان تتساوى اجزاؤه في الطول والقصر ، والسواكن والحركات ، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً » ويورد اربعة ابيات يختلف وزن بعضها عن بعض وكذلك يختلف رويها ، وقد جمعها ، على ما يبدو ، من عدة قصائد ، او لعله اخترعها ، وذلك من اجل ان يبين ان هذا النمط من الكلام ليس شعراً ، مؤكداً ان الكلام الموزون تتم فائدته بزنته[٤٨] . ولا شك ان كلام الباقلاني اقل عمقاً ووضوحاً من كلام الفارابي ، وسمته الخاصة انه يخرج بالوزن عن معنى الثقل ومعنى الزمن الى مقياس جديد هو مقياس الطول والقصر ، لكن دون ان يوضح مفهومه لهذا المقياس . فما معنى طول الجزء وقصره ، وما معنى طول السكنة او الحركة ، لا سيما ان السكون لا طول له زمني في النطق في معترف اهل العروض ، ثم إذا كان يقصد التفريق بين الحرف الساكن المصوت او حرف المد ، وبين الحرف الساكن غير المصوت ، فان اهل العروض لا يفرقون بينهما في الوزن ، وان كان النقاد يفرقون بينهما موسيقياً وتعبيرياً .

والباقلاني ، فوق هذا ، من القائلين بضرورة القصد الى قول الشعر حتى تصح تسميته شعراً ، رافضاً ان يكون الوزن وحده دليلاً على الشعرية[٤٩] .

ومع ان ابن سينا ( ت ٤٢٨ هـ ) على مذهب ارسطو في الشعر ، ويزعم في كتابه **الشفاء** ( فصل فن الشعر) انه يلخص كتاب **الشعر** فانه يقتبس عن الفارابي ، لا عن ارسطو ، تعريفه للوزن ، مؤكداً ان الاقاويل الشعرية معنى كونها موزونة هو ان يكون لها « عدد ايقاعي » وهذا كلام مبهم ، خاصة ان ابن سينا يفرق بين الوزن وبين التساوي في الأقاويل ، ويفهم منه ان التساوي يقع على عدد الاقوال الايقاعية ، وان « معنى كونها متساوية هو ان يكون كل قول منها

مؤلفاً من اقوال ايقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر » . وهو لا يخرج عما سبق الفارابي اليه من اختصاص الوزن بالموسيقى والعروض ، لكنه يقدم لنا بعض التفصيل موضحاً ان النظر الى الوزن يكون « بالتحقيق والكلية » وهذا من اختصاص صاحب الموسيقى ، او يكون « بالتجزئة وبحسب المستعمل عند كل امة امة » وهذا اختصاص صاحب علم العروض[٥٠].

الذي يلفتنا في هذه الآراء المضطربة هو استعمال ابن سينا لمقياس جديد هو « العدد الايقاعي » الذي يفهم منه انه عدد زمان القول الايقاعي لكن ما هو الزمن المقصود ؟ لا ندري ، ونحن بالتالي قد لا نعرف وحدته العددية الا إذا تدبرنا اصول الشعر اليوناني .

والواقع ان عنصر العدد ها هنا متصل بالنظرية اليونانية البحتة . صحيح ان العرب يزنون العروض بعدد الحركات والسكنات لكن الوحدة المعتمدة ، عندهم ، هي التفعيلة التي قد يحذف منها ساكن وقد يسقط سبب ، وقد يحل ساكن مكان متحرك او العكس ، مما يوحي ان التفعيلة كتلة متكاملة تمثل وحـدة ايقاعية مستقلة ، تتناغم مع وحدات مماثلة او مكملة . وإذا كان بعض العروضيين يحصي حروفها فيجعلها ثلاثية او رباعية او غير ذلك ، فذلك نوع من التكلف وزيادة في التمحيص قد يراد به تسهيل الدرس والفهم ، وهو على كل حال احصاء لا يصمد دائماً للتغييرات التي تطرأ على التفعيلة . اما الشعر اليوناني فيعتمد ، كما هو معروف ، على الارجل ، وهو عنصر لا يقابله في العربية شيء ، ناشىء من ان الشعر عندهم ملازم للغناء والرقص ، وكان الراقصون يضبطون الايقاع بضربات اقدامهم التي تتوافق مع المقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة[٥١] . فعدد الارجل يعني اذن عدد الايقاعات و« كان الشاعر اليوناني القديم حراً في ربط مقاطع لغته الفنية بطريقته الخاصة ، في اشكال مختلفة ، دون ان يضطر للتقيد بنماذج ايقاعية معينة[٥٢] » .

وفاقا لذلك يكون الوزن عند ابن سينا هو عدد الايقاعات (les frappés) ، والتساوي هو التزام نفس العدد من الايقاعات في كل بيت من ابيات القصيدة . فالامر لا صلة له اذن بالشعر العربي ، وان حاول ابو علي ان يوحي خلاف ذلك . والعنصر الجديد : العدد ، الذي استخدمه لا يصح تطبيقه على الشعر المذكور .

اما ابن رشيق ( ٤٥٦ هـ ) فانه لا يقول شيئا كثيراً في الوزن . انه يكتفي ، كما ذكرنا ، بالقول ان « الوزن اعظم اركان حد الشعر واولاها به خصوصية» (انظر اعلاه) ثم انه ، مثل قدامة بن جعفر ، لا يوجب معرفة الوزن لأن الوزن ، في رأيه ، من الطبع « والمطبوع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الاوزان واسمائها وعللها ، ، لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره ، والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن[٥٣] » .

ويتكلم اسامة بن منقذ ( ت ٥٨٤ هـ ) على تهذيب الوزن ، وامارته عنده «ان يكون حسنا

تقبله النفس والغريزة، غير منكسر ولا مزحف ، فإن امكن فهو التخليع مثل : والمرء ما عاش... »[٥٤] وليس واضحاً المقصود بالحسن الذي تقبله النفس والغريزة ، هذا التعبير المقتبس عن أبي العلاء المعري على ما سوف نرى (ادناه فصل تعـريف الشعر) وان كنـا نظن ظناً ان الجملة التالية كانت مفسرة للأولى ، بمعنى ان سبب الحسن والقبول هو استقامة الوزن وغياب الزحاف . فتهذيب الوزن عند اسامة عمل عروضي بحت لا صلة له بالموسيقى الشعرية .

وينسب ابن رشد ( ت ٥٩٥ هـ ) الى ا رسطو انه يخص صناعة المديح بالاعاريض الطويلة لا القصيرة ، مؤكدا ان المتأخرين رفضوا « الاعاريض القصار التي كانت تستعمل فيها وفي غيرها من صنائع الشعر » ، كما يشير الى ان أخص هذه الاعاريض الطويلة بالمديح الوزن البسيط غير المركب[٥٥] ، ولا يقصد بكلامه البحر البسيط ، بل كل وزن اتسم بالبساطة ، وان كان لا يوضح معنى البساطة ، التي بوسعنا ان نستنتج انه يعني بها استخدام عروض واحدة ، فارسطو فرق بين التراجيديا والملحمة بان الاخيرة ذات وزن واحد[٥٦] ، علما بأن العرب ترجموا كلمة تراجيديا ، لا ملحمة ، بالمديح !!

وابن رشد يقول بالتناسب بين التخييل والمعنى وبين الوزن ، فمن « التخييلات والمعاني ما يناسب الاوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة ، وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل ، وربما كان الامر بالعكس ، وربما كان غير مناسب لكليهما » لكنه لا يجد شواهد على ذلك في اشعار العرب فيعرض بهذه الاشعار ويصف اعاريضها بقلة القدر[٥٧] .

ولا شك ان صاحبنا قد اقتبس مصطلحات غريبة عن النقد العربي واستعار للشعر العربي جبة ليست على قده ولم تصنع له ، فوقف عاجزاً شاتما .

وكما صنع قدامة بن جعفر ، كذلك ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ ) فقد اهمل تعريف الوزن واكتفى بالكلام على الترصيع ، مخالفاً قدامة في اعجابه به . فهو يرى فيه تعمقاً في الصنعة وتعسفاً وتكلفاً ، وانه لاجل هذا لم يستخدم في القرآن الكريم ، وفي اشعار العرب (يعني القدماء). وهو اذا وجده في مكان ما فانما يجده في قليل من شعر المحدثـين. والسبب في ترك الشعراء له في رأيه ، هو انه اكثر طلاوة في المنثور منه في المنظوم ، ولذلك لم يجد ابن الأثير حرجا في استخدامه في عدد من رسائله[٥٨] ، ولا شك أن هذا موقف عجيب متناقض لأن صاحب المثل السائر سينصح الكتاب بالاقتباس من الشعر القديم والقرآن ، وهما خلو من الترصيع ، وإذا فرضنا ان الاقتباس من الشعر لا يلزم اقتباس اشكاله الخالية من الترصيع ، لأنه شعر ، والكتابة نثر ، فكيف يأخذ الكاتب من القرآن ويضيف اليه الترصيع مع انه يأباه . ثم اليس القرآن عند ابن الاثير هو المثل الأعلى في الكتابة ؟

وينحو المظفر بن الفضل ( ت ٦٥٦ هـ ) نحو قدامة وابن رشيق ومن حذا حذوهما في اتصال الوزن بالطبع ذاهباً الى ان اقامته ذوق طبيعي يحفظه من الزيادة والنقصان ولو ان كل

ناظم للشعر يفتقر ، في اقامة وزنه ، وتصحيح كسره ، وتعديل فصوله الى معرفة العروض والقوافي ، لما نظم الشعر الا قليل من الناس ، على ان الشاعر إذا عرفهما لم يستغن عنهما »(٥٩).

اما حازم القرطاجني ( ت ٦٨٤ هـ ) فيأخذ كلامه في الوزن من الفارابي وابن سينا ، لكنه يبدو اكثر دقة ووضوحاً منهما ؛ واخذه من الفارابي أغلب من اقتباسه عن ابن سينا مع انه درج على استشهاد الثاني دون الأول . وبيان رأيه ان الوزن من قوام الشعر وجوهره(٦٠) ، وهذا هو نفس رأي الفارابي ، وهو يؤكد ان الوزن يعني « ان تكون المقادير المقفاة تتساوى في ازمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب» موحيا ان المعول في ذلك على « زمن النطق » ( نفس مصطلح الفارابي ) فإذا حذف من بعض الاوزان شيء بني شيء آخر يعوض ما فات من زمان النطق بالكلام المحذوف ، حتى يعتدل المقداران : الوزن الاصلي والوزن الذي طرأ عليه التغيير(٦١) . والتغيير الذي يشير اليه هو ، على الارجح ، جوازات الوزن الواحد في القصيدة الواحدة ، لا الاوزان المشتقة منه او المجزوءة . وظاهر تأثر حازم بالفكر اليوناني الذي يقيس الوزن بالارجل والارجل بالمقاطع ، وقد بينا بُعد هذا عن روح الشعر العربي .

وحازم يفصل القول في نظرية التناسب التي تكلم عليها ابن رشد ، لكنه لا يتناولها من حيث توافق التخييل والمعاني والوزن ، بل يكاد يتناول تناسب كل واحد من هذه في ذاته ، ثم تناسبه مع العناصر الأخرى .
فاوزان الشعر منها :

١ ـ ما هو متناسب تام التناسب ، متركبه متقابله متضاعفه مثل البحر الطويل والبحر البسيط. ويوضح حازم بان تمام التناسب يقوم على تماثل التفعيلات، ويسميها الأجزاء، في شطري البيت الواحد ، وان تضاعف التناسب يعني ان اربع تفعيلات في الشطر الأول تقابل اربعاً في الثاني ، وكأن حازماً يتخيل كل تفعيلتين وحدة متكاملة تتكرر مرتين ( ضعفين ) في كل شطر ، وان تركب التناسب يعني ان التفعيلتين المتكاملتين مختلفتان مثل فعولن مفاعيلن في الطويل ، فهما وحدة مؤلفة من عنصرين منوعين . وان تقابل التناسب يعني اتباع ترتيب واحد للتفعيلات في كلا الشطرين . « فالاعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة» .

٢ ـ « وكلما نقص عروضاً شرط من هذه الشروط او اكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام او مباعدته بقدر ما نقص منه »(٦٢) .

فموضوع التناسب عند حازم موضوع شكلي بحت يقوم على تماثل التفعيلات وتقابلها وترتيبها لا غير . وإذا تأملنا كلام القرطاجني نجد ان الشرط الرابع الذي هو تقابل التناسب لا يمكن ان يخرج عنه عروض من اعاريض الشعر القديم ، وقد ادخله حازم اصلاً في تعريف الوزن تحت مصطلح « الترتيب » ، دون اي تمييز بين الاوزان ، مما يعني انه شرط لازم لكل

وزن ، وهو بالتالي لا يمكن ان يكون مقياس مفاضلة ، ولا يخطرنّ ببالنا ان الرجل يتخيل شكلاً مميزاً وخارجا عن المألوف من اشكال الشعر يشبه ما يسمى في ايامنا الشعر الحر او شعر التفعيلة ، بل كل ما في الأمر ان منطق الاحتمالات قد قاده الى الشرط الرابع ، او لعله يريد ان يفاضل بين الشعر الاتباعي العربي وبين الموشحات والازجال التي خالفت نظام العروض التقليدي ، فيقدم ذاك ويؤخر هذين الأخيرين ، او لعله اخيراً يريد ان يفاضل بين القصيد وبعض صور الرجز المكونة من ثلاثة اجزاء او خمسة مما لا يمكن ان يطبق عليه شرط التقابل . إذا صح ظننا يكون الرجز والازجال والموشحات انواعا خارجة عن الوزن لانها تفتقد شرط الترتيب الذي هو عنصر اساسي من عناصر الوزن عند حازم .

والقرطاجني يكاد يجعل التناسب شرطاً كافياً للشعرية وذلك حين يعلل موقفه من المتناسبات بقوله ان « التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع ، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب،ويجب ان يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر ، وان كان له نظام محفوظ ، لأنا نشترط في نظام الشعر ان يكون مستطاباً »[٦٣] بل انه ليجزم ان معرفة صناعة الشعر « موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات الى بعض ، ووضع بعضها تالية لبعض او موازية لها في الرتبة »[٦٤] فحماسته للتناسب الشكلي نابعة مما يعتقده اثرا له وهو الحلاوة في السمع ، اي الاثر الموسيقي المؤدي الى الاستمتاع ، لكنه لا يعلل تفضيله لما سماه : تام التناسب متركبه متقابله متضاعفه والذي لابد ، اعتماداً على رأيه ، من ان يؤدي الى كمال الحلاوة والمتعة .

مهما يكن فان حازما يعقد هذا التناسب ايضاً على غلبة الحركات او السكنات ، ويبدو مؤثراً للاحرف المتحركة لأن كثرة السواكن فيها كزازة ( يبس وانقباض ) وتوعر ، وكثرة المتحركات فيها لدونة وسباطة . لكن من الممكن ، مع ذلك ، ان يصار الى اعتدال السواكن الكثيرة ، وذلك بحذف بعضها دون اجحاف بها . ويحدد نسبة مقبولة للسواكن بالقياس الى المتحركات ، وهو ان تكون هذه السواكن نصف المتحركات تقريباً ، وهو ما عبر عنه بقوله : « ان تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن » وهو يفضل ان تكون السواكن دون ثلث المجموع ، اي دون نصف المتحركات[٦٥] .

ويعود الى فكرة تضاعف التناسب فيعبر عنها بالتشافع اي تزاوج الاجزاء ( التفعيلات ) ويعبر عن تفضيله لها ، على الا تتماثل الاجزاء في الشطر الواحد ، ( فكرة التراكب ) ويضع في المكانة الأولى ، ما كان متشافع جميع الاجزاء ، وفي المكانة الثانية ، ما كان متشافع بعض الاجزاء ، وفي الدرجة الدنيا ما لم يقع فيه تشافع ، ويستثقل ما وقع تشافع وتماثل في جميعه لأن فيه تكراراً[٦٦] .

لا غرو ان يقدم الطويل والبسيط على جميع الاوزان لان فيهما تشافعاً : فعولن مفاعيلن

او مستفعلن فاعلن(مرتان في الشطر ) . وفي هذا ايضاً ، ما يسميه تراكباً . ثم يضع بعدهما الوافر والكامل ، ربما لكثرة الحركات فيهما ، ولكنهما ، كما هو واضح ، يخالفان شرطي التشافع والتراكب فينبغي ان يكونا في الدرجة الدنيا !! لقد اختلفت المقاييس فاختلف الحكم على الشيء الواحد ووقع التناقض . ثم يضع بعد ذلك الخفيف لا ندري ، ألِغلبة الحركات ام للتراكب ؟ ثم يعدد البحور المستكرهة وهي ، عنده ، المديد والرمل والمنسرح والسريع والرجز والمتقارب والهزج والمجتث والمقتضب والمضارع ، ولا يذكر المتدارك[٦٧] .

يبقى ان نتساءل عن معنى تشافع بعض الاجزاء ، وعن معنى وقوع التشافع والتماثل في جميع اجزاء الشطر ، لأن ذلك شيء لم يشرحه حازم وقد عسر علينا فهمه .

وايا ما يكن فإن حازماً يستخدم لعرض رأيه في التناسب مصطلحات بعضها معروف وبعضها مبتكر ، وبعضها واضح وبعضها غامض ، هذه المصطلحات هي المتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والرصانة والطيش يجعلها صفات للاوزان بحسب التناسب بين التفعيلات والائتلاف بين الحركات والسكنات ، وهما مقياسان قد لاحظنا انهما لايتفقان[٦٨] . المهم ان الرجل يجعل التناسب والائتلاف مناط الجمال الفني في الشعر .

وقد كاد حازم ان يشبه الوزن بالانسان واعضائه ، لا سيما شعره لكأنه يوحدّ بين الشِعر والشَعر وذلك قوله : « واوزان الشعر منها سبط ، ومنها جعد ، ومنها لين ، ومنها شديد ، ومنها متوسطات السباطة والجعودة ، وبين الشدة واللين وهي احسنها[٦٩] » فخير الامور ، عنده ، اوساطها . لكنه ها هنا يغرقنا في استعارات مبهمة لا نعرف فحواها ، وان كنا نعرف شروطها : « فالسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجعدة هي التي تتوالى فيها اربعة سواكن من جزءين او ثلاثة من جزء» ويعني بتواليها « الا يكون بين ساكن منها وآخر الا حركة ، والمعتدلة» ـ هنا يبدل حازم المصطلح فيستعيض عن المتوسطات بالمعتدلة ـ « هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزءين ، او ساكنان في جزء والقوية » ـ وهنا ايضاً يبدل المصطلح اذ يستعيض عن الشديدة بالقوية ـ «هي التي يكون الوقوف في نهاية اجزائها على وتد او سببين والضعيفة » ـ تبديل ثالث بين اللينة والضعيفة ، مع ان بينهما فرقا ـ «هي التي يكون الوقوف في نهاية اجزائها على سبب واحد ، ويكون طرفاه قابلين للتغيير . وإذا تركب الضعيف مع القوي فربما غطى على ضعفه ، وخصوصاً إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف ، فإن تركب الضعيف مع معتدل لم يخف معه ضعفه كالحال في المديد[٧٠] » ولا يضرب حازم على ذلك امثلة توضيحية وان كنا نستطيع ان نستنتج ان السبطات هي مثل وزن الكامل الذي يبدأ بثلاث حركات « متفاعلن » والجعدة مثل المقتضب الذي تتوالى في تفعيلته الأولى ثلاثة سواكن « مفعولات » ومثل منهوك المنسرح « مفعولان » « مفعولن » او مثل المنسرح التام الذي تتوالى اربعة سواكن في تفعيلتيه الأوليين « مستفعلن مفعولات » هي النون

في مستفعلن ، والفاء والواو والالف في مفعولات . والمتوسطة او المعتدلة مثل المديد الذي تتوالى في تفعيلتيه الأوليين فاعلاتن فاعلن ثلاثة سواكن هي الألف الثانية والنون والالف الثالثة ، ومثل الطويل الذي يتوالى في تفعيلته الأولى « فعولن » وتفعيلته الثانية « مفاعيلن » ساكنان ، والقوية مثل الطويل الذي يوقف فيه على وتد « علن » ومثل البسيط الذي يوقف فيه على سببين « فعلن » ، والضعيفة مثل الهزج الذي يوقف فيه على سبب هو « لن » . لكن الذي لا نفهمه هو تركب الضعيف مع القوي او مع المعتدل .

الملحوظ ان حازما يضع امامه ، كما يلوح لنا ، الاوزان التي يقدمها على غيرها ، ولا سيما الطويل والبسيط ، وتلك التي يؤخرها ، ويستخرج صفات كل منهما ، فما استخرج من الاوزان المقدمة منح صفة حسنة : كالسبط والمعتدل والقوي ، وما استخرج من الاوزان المؤخرة منح صفات سيئة مثل : الجعد والضعيف . فصفات المعتدل ، وهو المفضل عنده ، تنطبق اكثر ما تنطبق على الوزنين المذكورين: الطويل والبسيط ، ففي كلتا تفعيلتي الطويل ساكنان متواليان ، وفي تفعيلتي البسيط « فاعلن مستفعلن » يتوالى ثلاثة سواكن وهكذا . لكننا لا نستطيع ان نجزم في هذا الصدد ، لا سيما وان حازما لا يبين ان كانت صفات السباطة والجعودة والقوة والضعف والاعتدال ينبغي ان تنطبق على مجموعة تفعيلات الوزن الواحد ام على بعضها ، واذا كانت تنطبق على بعضها فعلى ايها ؟ يبقى ان نتساءل هل هذه الصفات هي صفات الايقاع الشعري في بطئه وسرعته او نبرة الصوت في ارتفاعها وانخفاضها ؟ على اي ، فان لكل وزن شعري ، عند حازم ، صفة ثابتة تحددها الحركات والسكنات ومواضع الوقف في تفعيلاتها ، وهي صفة موسيقية . ومع نظرية التناسب والائتلاف هذه تأتي نظرية اللياقة فتكملها ، في اطار البلاغة « العلم الكلي » الذي يعرف به التناسب بين المفهومات والمسموعات(٧١) ، وسواء اكانت الصفة الثابتة ، متصلة بالايقاع ام بالنبرة فانه لا بد لها من ان تحكم الاغراض الشعرية ، لان المنطق يقضي ان تخرج المعاني في ايقاع يليق بها ونبرة تناسبها فإذا كانت صفة هذه ثابتة فلا بد ان يحكم التغيير المعاني ، ولهذا يصرح حازم : «وللاعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الاغراض ، واعتبار من جهة ما تليق به من انماط النظم »(٧٢) .

وهو يرى ان المتتبع لكلام الشعراء في جميع اوزانهم التي استعملوها يجد ان الكلام تختلف انماطه باختلاف ما يجري فيه من اوزان ، وان الافتنان في بعض الاعاريض اعم من بعض . وهو لذلك يجعل للاعاريض درجات لكنه لا يشير الى المقياس المستعمل في تحديدها . فاعلاها عنده الطويل والبسيط،وقد سبق القول الى ذلك.اما سبب هذا التقديم فكامن في المعايير التي سبق ان استخدمها ، وفي معايير اخرى مبهمة . فهذان البحران ، عنده ، من الاعاريض الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه . ففي الطويل ابدا بهاء وقوة ،وتجد للبسيط سباطة وطلاوة . ويتلوهما الوافر والكامل ، وذلك ان مجال الشاعر في الكامل افسح منه

في غيره » بسبب ما يتسم به من جزالة وحسن اطراد . اما صفة الوافر فلا يذكرها حازم . « ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف » وله جزالة ورشاقة . « فاما المديد والرمل ففيهما لين وضعف » مع ما يتسم به المديد من رشاقة ، والرمل من سهولة « وقلما وقع كلام فيهما قوي الا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما اقوى » ولا يومىء حازم الى اولئك الذين استعملوا المديد والرمل من غير العرب ، ولعله يقصد الفرس ، بل يضيف صفات اخرى اليهما هي اللين والحنان والرقة ويرى ان الكلام الرقيق قلما يخلو من ضعف ، ويستنتج ان هذين الوزنين كانا لأجل ذلك ، اليق بالمقاصد التي فيها اظهار للشجو والاكتئاب كالرثاء وما جرى مجراه من اعراض الشعر[٧٣] .

في مقابل هذه الاوزان المفضلة او المقبولة هناك اوزان مستكرهة مرفوضة هي :

١ ـ المنسرح الموسوم بالاضطراب والتقلقـل ، « وان كان الكلام فيه جزلاً » ( لعل حازم يريد ان للمنسرح هذه الصفة مهما استخدم فيه من كلام جزل ) .

٢ ـ السريع والرجز الموسومين بالكزازة .

٣ ـ المتقارب الذي يحسن في كلامه الاطراد الا انه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء .

٤ ـ الهزج الموسوم بالسذاجة والحدة الزائدة .

٥ ـ المجتث والمقتضب المرسومين بالطيش وقلة الحلاوة .

٦ ـ المضارع « وفيه كل قبيحة ولا ينبغي ان يعد من اوزان العرب ، وانما وضع قياسا ، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر»[٧٤] .

ولا ريب ان هذه الصفات الكثيرة التي اسبغها حازم على البحور وهي : الفخامة والرصانة والبهاء والطلاوة والجزالة وحسن الاطراد والرشاقة والسهولة والحنان والرقة والكزازة والسذاجة والحدة والطيش والحلاوة ، تحتاج الى تفسير فهي كسابقاتها استعارات مبهمة لم يكلف القرطاجني نفسه عناء شرحها . صحيح ان الجزالة والسهولة وحسن الاطراد من المصطلحات القديمة الكثيرة التداول في كتب النقد ، الا انها تبدو ها هنا غير ذات معنى لانها خرجت عما وضعت له اصلاً ، اذ كانت قبل ذلك وصفا للفظ والمعنى لا صفة للوزن الشعري .

وفوق هذا يجعل حازم لكل وزن طبعا له ما يوافقه في شاعرية الشعراء ويميل اليه كلامهم ، وبرهانه على ذلك ان الشاعر المتمكن المتين الكلام إذا استخدم البحر الوافر « اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من قوة العارضة وصلابة النبع »[٧٥]( ؟) والظاهر انه يقصد بقوة العارضة وصلابة النبع خلاف معناهما،فهو يريد ان يعبر بهما عن التوعر،بدليل ضربه المثل بابي العلاء الذي كان إذا سلك البحر الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض ،

وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر »[٧٦] وهو يزيد على ذلك ان هناك شعراء إذا استعملوا المديد والرمل ضعف كلامهم ، وانحط عن طبقته في الوافر « كانحطاطها في الوافر عن الطويل » على ان الشعراء الضعفاء « كلامهم في الوافر وما اشبهه من الاعاريض المتوسطة اقل قبحاً . فاما الاعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعبرون فيها بركاكة الحشو وقبح التذييل وتخاذل بعض اجزاء الكلام عن بعض لطوله . واما الاعاريض القصيرة التي تفضل المعاني عنها فيضطرون فيها الى التكلف والحذف المخل ، فلذلك كان حالهم في نظم الشعر مضاداً لحال الاقوياء من الشعراء »[٧٧] .

وينتهي الى نتيجة غريبة هي انه قد يتساوى شعر الشاعر الاضعف في الاعاريض التي من شأن النظم ان يقوى فيها ، وشعر الشاعر الاقوى في الاعاريض التي من شأن النظم ان يضعف فيها « ليس ذلك الا لشيء يرجع الى الاعاريض لا الى الشاعرين »[٧٨]!!

ولا شك ان في هذا الرأي اضطراباً وتناقضاً وغموضاً ، واول ما يتبادر الينا : من اين تـأتي قوة النظم او يأتي ضعفه او اعتداله في نظر حازم ؟ ربما من طول البحور او قصرها او تواسطها ، وهذا ما يوحيه جزء من النص ، فمساحة الكلام اذن هي التي تفسح للشعر ان يكون قوياً او ضعيفاً ، لكن ابا العلاء وهو شاعر قوي باعتراف حازم ، يتوعر في الطويل ، وهو اطول البحور ، ويعتدل في الرمل ـ ولا يقول القرطاجني اين يتفوق المعري مع انه قوي ! فطول البحر اذن لم يسعد شاعر المعرة في تأليف الشعر ، مع انه يسعد حتى الشعراء الضعفاء على مساواة الاقوياء ، وفاقاً لقاعدة حازم . علماً بأن من حقنا ، ان نتساءل عن كيفية تقدير اطوال البحور وقصرها واعتدالها .

وإذا لم يكن الجواب الأول صحيحاً فبوسعنا ان نقدر جواباً آخر هو ان قوة النظم او ضعفه او اعتداله ربما جاءت جميعاً من منزلة البحر بين سائر البحور علوا او انخفاضاً او توسطاً ، على ما قدم حازم . لكن هذا الافتراض يوصلنا الى نتيجة مشابهة. فابو العلاء ، الشاعر القوي ، يتوعر كلامه في الطويل مع ان هذا البحر والبحر البسيط هما اعلى البحور ، والأول منهما يتصف بالبهاء والقوة ، فكلام الشعراء الضعفاء اقل قبحاً في البحور المتوسطة ، كالوافر منه في البحور الطويلة .

وهكذا لا يمكن تطبيق قاعدة حازم لا على مقياس الطول ولا مقياس المنزلة ، وهما المقياسان الوحيدان اللذان يقبلهما النص ، دون ان يقبلهما المنطق . ولا يفوت حازماً ان يبين سبب عصيان الوزن على المطبوعين من الشعراء ، لعله يدافع عن اولئك الاقوياء الذين قد يتوعر كلامهم في بعض الاعاريض.ان سبب ذلك العصيان يعود في رأيه الى امور في الشاعر هي :

١ ـ ارادة تضمين المعاني الكثيرة في الالفاظ القليلة ، اي ما يمكن ان نسميه بالتعبير الحديث : تناسب المعاني والالفاظ تناسباً عكسياً .

٢ ـ ارادة صياغة هيئات بديعة تحتاج الى امرار الفكر والتنقيب على ضروب الترتيب والوضع ، ( وهذا يمكن ان نسميه التكلف ) .

٣ ـ الحرص على كتابة مطالع القصائد وفاقاً لما الفه الشاعر من اشكال ، مع عدم ولعه بذلك ( وهذا يمكن ان نسميه الاتباع ) .

٤ ـ التسرع في اختيار وزن تكون مواد العبارات التي يمكن استخدامها فيه قليلة تضطر الشاعر الى الاحتيال والتكلف ( وهذا ما يمكن ان نسميه سوء الاختيار ) .

كما يعود الى امور في الشعر هي :

١ ـ زيادة قدر الوزن على قدر المعنى ، وهذا يؤدي الى الحشو او الى التكلف .

٢ ـ زيادة قدر المعنى على قدر الوزن ، وهذا يؤدي الى الحذف والاختصار .

٣ ـ دقة المعنى ، وهذا يدعو الى التكلف في التعبير .

٤ ـ ضيق اللغة عن اداء المعنى في عبارات موزونة ، وهذا يؤدي الى التعمل . او الى اختيار عبارة بارعة في نفسها او بالنسبة الى ما يليها ( العناية بالشكل دون المعنى)[٧٩] .

وهكذا يضعنا حازم حيال اربع قواعد يخيل الينا ان كل واحدة منها كافية لبلوغ الكمال في الشعر وتحاشي النقص ، حتى إذا انتقلنا الى غيرها وجدناها ضرورية ضرورة الأولى وهكذا . هذه القواعد التي اسسها حازم على ما يشبه الجبرية العروضية ، هي ١ ـ التناسب بين التفعيلات ، ٢ ـ الائتلاف بين الحركات والسكنات . ٣ ـ اللياقة بين الوزن والغرض وبين الوزن وانماط النظم وفاقا لرتب الاوزان وصفاتها . ٤ ـ التوافق بين طبع الوزن وقوة الشاعر .

ولنلحظ ان هذه القواعد جميعا تبدو بمعزل عن الصورة الشعرية ، والصورة النفسية ، ولا تتصل الا باللفظ والمعنى وقدرة الشاعر نفسه . وهي ، بسبب استقلال كل منها عن الاخرى ، توقع في التناقض والتضارب فضلاً عن عدم الدقة ، مما يجعل تطبيقها معاً عسيراً . فلو تدبرنا البحر الكامل لوجدناه ، بحسب القاعدة الأولى ، داني الرتبة لأنه غير متركب التناسب ولا متقابله او هو غير متشافع وفيه تماثل في الشطر الواحد . ووجدناه بحسب القاعدة الثانية لدنا سبطاً فسكناته خمسا متحركاته او سبعا المجموع ، اي انه بعيد جداً من المعدل الذي حدده حازم للحركات والسكنات ( نعني نسبة $\frac{٢}{٣}$ ) فينبغي ان يكون رديئاً . ولوجدناه وفاقا للقاعدة الثالثة يأتي في الدرجة الثانية ، بعد الطويل والبسيط ، وهذه درجة رفيعة لعلمنا ان درجات اثني عشر بحراً تأتي بعدها . ولوجدناه اذا طبقنا القاعدة الرابعة غير معروف المنزلة ، ذلك ان منزلته هذه تتحدد من قبول شاعرية الشاعر له او عدم قبولها . فالبحر الواحد يمكن ان يكون ، اذن ، حميداً او ذميماً في الوقت نفسه ، يكفي ان نعرضه على هذه القواعد المتناقضة لتضطرب منزلته . والظاهر ، كما سبق القول ، ان حازماً اتخذ الطويل والبسيط مثالاً وحيداً واستخرج

منهما جميع هذه القواعد . فهما بحسب القاعدة الأولى تاما التناسب متركباه متقابلاه ، متضاعفاه ، وسكنات كل منهما تساوي خمسة اسباع حركاته ، اي ما يحوم حول الثلثين ، وهما اعلى البحور رتبة لأنهما من البحور الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد ، وهما اخيراً ، وعموماً ، مما يرفع النظم فيه طبقة الكلام عند الشعراء غير الضعفاء ، لأنهما ، ولا سيما الطويل ، طويلان ، فهذان البحران اذن يأتيان دائماً في الرتبة الأولى وجميع القواعد تتوافق عليهما لكنها تضطرب في غيرهما أيما اضطراب ، وسبب ذلك اقامة القاعدة على موقف مسبق .

وانسياقاً وراء هذه القواعد ، ولا سيما القاعدة الاخيرة ، لم يجز حازم المفاضلة بين شاعرين الا إذا « كان شعرهما في عروض واحد او عروضين غير بعيد نمط الكلام في احدهما عن نمط الآخر » والا إذا عرف ان كليهما كان على حال واحدة من النشاط والباعث ، وانفساح الوقت عند نظم الشعر ، وبشرط ان يكونا من زمن واحد ومكان واحد وعلى لغة واحدة ! وهذا امر معي [٨٠] ، باعتراف حازم نفسه .

والواقع ان الرجل قد اقتبس معظم نظريته عن ابن سينا في تلخيصه كتاب ارسطو في الشعر ، كما يقر هو بصراحة[٨١] . فان ابن سينا يزعم ، في كتاب **الشفاء** ان اليونانيين « كانت لهم اغراض محدودة يقولون فيها الشعر ، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة ، وكانوا يسمون كل وزن بأسم على حدة »[٨٢] . ثم يعرض لصفات الاوزان اليونانية من حيث الطول ، والاغراض المناسبة ، والايقاع ، وذلك تحت عنوان « مناسبة مقادير الابيات مع الاغراض »[٨٣] ويستمر كذلك حتى يصل الى اجزاء الخرافة ، وآخر هذه الاجزاء : المقابلة وتعني ان يجعل الشاعر للغرض المفسر وزنا مناسباً له ينشىء الشعر فيه ، على ان تكون التغييرات الجزئية في ذلك الوزن تليق بالغرض : « فرب شيء واحد يليق به الظن في غرض ، وفي غرض آخر يليق به التصديق ، وهما فعلان يتعلقان بالايقاع يستعملهما »[٨٤] .

فالذي قصد اليه حازم هو التوسع في هذه المفاهيم ، لكنه وقع في المبالغة ، وكان كمن يعزف على الرباب انغاماً غربية . فلكلام ابن سينا اصل في نظرية ارسطو الشعرية التي يشير فيها الى ان اليونان كانوا يختارون اوزاناً معينة لاغراض معينة : الايامبو للهجاء والرباعي للنوع الساطوري (الهزل والعربدة) لأنه اقرب الى الرقص، وهذان الوزنان مليئان بالحركة يناسب احدهما الرقص والثاني العمل . والوزن البطولي ( السداسي ) للملحمة لانه ارزن الاوزان واوسعها واكثرها قبولاً للغريب ،والديثرمبورس (نشيد اعياد باخوس) يقبل الاسماء المضاعفة ، والبطولي يقبل الاسماء الغريبة ، والايامبو يقبل المجازات واللغة الدارجة ولغة التخاطب[٨٥] . فاختيار الاوزان خاضع لشيئين: اما للعمل المسرحي الذي كان ينتظم الشعر اليوناني كله تقريباً ، او للنشيد وهو جزء من المسرح ، او للاثنين معاً ، فضلاً عما يتبع ذلك

احياناً من رقص موقع . فاختياره اذن حاجة مسرحية غنائية ، لا حاجة شعرية بحتة تتصل بالتفعيلة او الحركات والسكنات. صحيح ان العروض يحتم اختيار نوع معين من الفنون المسرحية او الملحمية ، او ان الفن ، على الاصح ، هو الذي يفرض اختيار وزن معين ، وان بعض الشعراء يحسن فناً وقد لا يحسن آخر ، لكن مناط الاختيار هو اللحن لا المعنى البحت ولا الصورة. تبقى الاشارة الى ان قبول الاوزان للاسماء المضاعفة والغريب ( الدخيل ) امر قد يجد تفسيره في تركيب العروض اليوناني ، وهو شأن لفظي بحت . على ان قبولها للمجازات واللغة الدارجة امر يبعث على الحيرة ويدفعنا الى السؤال عن شأن ذلك بالوزن ؟

المهم ان هناك فرقاً اساسياً بين العروض اليوناني والعروض العربي ، المحنا اليه من قبل ، وهو ان الأول يقيس زمن الغناء وايقاع الرقص ، والثاني يقيس زمن النطق باللفظ ، إذا صح مصطلح الفارابي .

وجملة القول ان النقاد قد تناولوا الوزن من جهات عدة : بعضهم تناوله من حيث قياسه : فحده الفارابي وحازم بزمان النطق ، واكتفى الباقلاني بالاشارة الى تساوي اجزائه ، وحده ابن سينا بالعدد الايقاعي . وبعضهم تناوله من حيث اهميته في الشعر : فعده الفارابي قوام الشعر الأصغر ، وجعله حازم من قوامه ، واعتبره ابن رشيق ، خلافاً للفارابي ، اعظم اركان الشعر ، ورآه التوحيدي ميزة الشعر من النثر ، لكن الباقلاني وآخرين ، وضعوا للشعرية شرط القصد والا فليس عندهم من اهمية للوزن . وبعضهم تناوله من جهة الموسيقى : فمحضه الفارابي وابن سينا وجهين : عروضيا وموسيقيا وذلك لربطهم اياه بالغناء او اللحن

ولم يشترط قدامة وآخرون له التعلم لأنه من الطبع ولأنه ذوق طبيعي ، او ما يسميه اسامة بن منقذ : غريزة تقبل المهذب من الوزن ، اي المستقيم منه ، بل يذهب حازم الى ابعد من ذلك فيجعل لكل وزن طبعاً له ما يوافقه عند الشاعر ، حتى إذا اختار الشاعر غير ما يوافقه من ذلك فشل ، وإذا احسن الاختيار بلغ غاية الجودة . وقد بالغ حازم في هذا الجانب الموسيقى العروضي حتى جعل التناسب الصوتي في الاوزان ، وفق شروط خاصة تصورها لها ، شرطاً كافياً للشعرية ومناطاً للجمال الشعري ، ولذلك انساق وراء الاحصاءات ، ووضع نسباً ثابتة للمتحركات والسواكن وجودها يكسب الشعر ليونة او اعتدالاً ، وغيابها يكسبه كزازة وتوعراً . وارتباط صفات الشعر بنسب الحركات ، ادى الى ان لكل وزن نمطاً موسيقياً وايقاعاً خاصاً وصفات جمالية ثابتة . وهذا الثبات في الصفات الوزنية يفضي الى تقييد اغراض الشعر والطباع بالوزن . وهكذا احال حازم الشعر الى عمل آلي ، اذ حسب الشاعر ان يختار الوزن الذي يوافقه والغرض الذي يليق بالوزن ، وان يراعي نسب المتحركات والسواكن ، وتناسب التفعيلات ، حتى يبدع شعراً رفيع المستوى . لكننا رأينا ان تطبيق هذه القواعد معاً لا يتسنى الا على قليل من الاوزان ولا سيما الطويل والبسيط ، اما تطبيقها على سائر الاوزان فيبدو مستحيلاً . ولو ان

هذه الجبرية العروضية يصح استعمال قواعدها لكان العلماء اقدر الشعراء ، وكان اولاهم بالزعامة حازم القرطاجني نفسه ، لانه ادرى الناس بهذه القواعد التي وضعها ، لكنه يكاد يكون في هذا الميدان خامل الذكر . قد يُرد بان حازماً قيد الامر بطبع الشعر وقدرة الشاعر وهذان لا بد ان يكونا ذاتيين ومتفاوتين ، هذا صحيح لولا انه قدم قواعد اخرى ترتبط بنسب عددية وتمازج تفعيلات، وفرض اغراض الأوزان .

ويفيد ان نذكر ، بعد كل ذلك ، ان بعض المتناولين للوزن انصرف الى ناحية بيانية اقرب صلة بالقافية منها بالوزن هي الترصيع الذي هوتجميل داخلي لموسيقى الشعر ، وقد قال بها قدامة اولاً ثم توالى على القول بها اكثر البلاغيين .

وبعضهم ، وهو الباقلاني ، اشار الى ما يحدثه الوزن من طرب وسعادة ، وهو امر سيكثر الكلام عليه،وسنتناوله عند بحثنا في العلاقة بين الشعر والغناء.كما أشار الى ابتداء الوزن، موحياً انه يوجز آراء من سبقوه او عاصروه ، مائلاً الى ان الوزن اصطلاح استخرج من كلام الناس المستحسن في السمع،مراعياً مع ذلك اولئك الذين قالوا بالتوقيف ، اي بالوحي ، محاولاً ان يوفق بين رأيه ورأيهم ، لكنه وقع في الاضطراب .

## ٣ ـ القافية وصفاتها .

لا يهمنا اختلاف اهل اللغة والعروض في تفسير معنى القافية من الناحية العروضية البحتة ، كقولهم انها آخر حرف في البيت الى اول ساكن يسبقه مع حركة الحرف السابق للساكن مثل : « من علِ » في بيت امرىء القيس المشهور ، او انها آخر حرفين او آخر كلمة من البيت ، او انها عجز البيت ، او انها البيت كله ، او القصيدة كلها ؛ ولا يهمنا كذلك ان كان ذلك او اكثره « اتساع مجاز »[٨٦] ؛ بل الذي يعنينا هو ما اصطلح عليه النقاد من حصرهم القافية احياناً بآخر كلمة من البيت ، واحياناً بالروي ، مع ما تفترضه القواعد العروضية من زيادات استثنائية كالف التأسيس. ومن نافل القول ان المعنى اللغوي لكلمة قافية هو التابعة ، بمعنى انها تقفو ما سبقها ، وذلك قول ابن دريد : « سميت قوافي لان بعضها يتلو بعضا »[٨٧] .

وسواء أوضع الجاهليون القافية في المكان الاسمى وجعلوها تجسيدا للشعر ، ام اخرها بعض الاسلاميين ووضعها بعد الوزن ، فان انشغالهم بها لم يكن ذلك الانشغال اليسير ، وحسبك ما نسبوه الى الخليل بن احمد ( ت ١٧٠ هـ ) وهو ان اشعر بيت تقوله العرب ما اوله دليل على قافيته [٨٨]،اي ما سوف يسميه قدامة بن جعفر التوشيح : فكأن الكشف عن القافية كشف لجوهر الشعر واجمل ما فيه .

ومنذ القديم قرر الفارابي ( ت ٣٣٩ هـ ) « ان للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي

في الشعر اكثر مما لكثير من الامم » التي عرف هو اشعارها[٨٩] ، ويلفتنا ، دون شك ، مصطلح « نهايات الابيات » ها هنا مع ان الفارابي يعرف ، على وجه التأكيد، مصطلح « القافية » وقد استخدمه في مقالته « في قوانين صناعة الشعر »[٩٠] . الظاهر انه اراد بهذا المصطلح غير الدقيق ان يشمل بحكمه تلك الامم التي تلتزم القافية في الشعر مثل العرب ، وتلك الاخرى التي لا تلتزمها مثل اليونان. والدليل على ذلك ان الفارابي يكمل النص بقوله : ان كثيراً من الجمهور يشترطون في الفاظ الشعر « تساوي نهايات اجزائها ، وذلك اما ان تكون حروفاً واحدة باعيانها ، او حروفاً ينطق بها في ازمنة متساوية » موضحاً ان « اوميروس ، شاعر اليونانيين ، لا يحتفظ بتساوي النهايات » . ولما كان الرجل منحازاً الى النظرية اليونانية فانه لا يرى القافية من جوهر الشعر وقوامه ، بل مما يصير به الشعر افضل[٩١] .

وهو يبدو اكثر وضوحاً في كتابه : **الموسيقى الكبير** حيث يشير الى ان « القوافي ربما كانت حروفاً ، وربما كانت اسباباً ، وربما كانت اوتاداً . واشعار العرب ، في القديم والحديث ، فكلها ذوات قواف الا الشاذ منها . واما اشعار سائر الامم الذين سمعنا اشعارهم فجلها غير ذوات قواف ، وخاصة القديمة منها ، واما المحدثة منها فهم يرومون بها ان يحتذوا في نهاياتها حذو العرب » .

« ومتى كانت الاقاويل ذوات الاجزاء تتناهى اجزاؤها الى اشياء واحدة باعيانها » فانها تسمى عند العرب «اقاويل مسجوعة » إذا كانت غير موزونة ، « واقاويل ذات قواف » ، إذا كانت موزونة ، لانهم يطلقون على « الاشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات اجزاء الاقاويل الموزونة » اسم القوافي[٩٢] .

فالقافية ، عنده ، حروف او اشياء تتكرر باعيانها في آخر البيت ، وتكاد تكون خصوصية عربية تأثر بها اليونانيون المحدثون في ايامه . لكنه يجعلها مرة عامة في الشعر والسجع ، ومرة خصوصية شعرية ، وفي ذلك اضطراب .

على ان ابن رشد ( ت ٥٩٥ هـ ) يعرف القافية العربية تعريفاً مختلفاً ، فهي ، في رأيه « موافقة في المقدار وفي بعض اللفظ ، وذلك اما في حرف واحد ، وهو الاخير ، واما في حرفين ، وهو الذي يعرفه المحدثون باللزوم »[٩٣] لكننا لو تدبرنا هذا التعريف لوجدناه تحريفاً لتعريف الفارابي ، فالموافقة في المقدار تقابل عند الفارابي الحروف التي ينطق بها في ازمنة متساوية ، والموافقة في بعض اللفظ تقابل عند الفارابي تساوي النهايات بحروف باعيانها ، وان كان الفارابي ادق اذ يجعل هذه الحروف ، كما رأينا ، مفردة او اسبابا او اوتادا دون ذكر للزوم ، بينما يحصرها ابن رشد بحرف واحد ، او بحرفين عند لزوم ما لا يلزم اي انه يحصرها بالروي .

وكان ابن رشيق ( ٤٥٦ هـ ) قد رفض ان يحصر القافية بكلمات او حروف باعيانها بل

ربطها بالبيت الشعري كله ، فهي لم تسم قافية لانها تقفو اخواتها على ما نسب لابن دريد بل لانها تقفو اثر كل بيت ، والا ما جاز ان يسمى آخر البيت الأول قافية[٩٤] . وجلي ان في هذا الرأي اعتسافاً لأن القافية ، على ما يفهم من آراء الاقدمين ، هي مرادف للضرب ، فهي ، في الغالب تتبع العروض في البيت الأول ، ولعلهم من اجل هذا استقبحوا التجميع ، اي اختلاف العروض والضرب في اول القصيدة ( انظر ادناه ٤٠ ) .

المهم في كل هذا ان تعريفهم للقافية لم يبرأ من اثر علم العروض ، علما بأنها اسبق منه ومن الشعر العروضي ، وذلك ان العرب قد عرفوها « في الارجاز وفي سجع الكهان ، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل الينا الا عن طريق النقوش[٩٥] » .

وبسبب تكرار الروي وتوازن القوافي رأى فيها الحطيئة ( ت ٣٠ هـ ) او ابن الاعرابي ( ت٢٣١هـ )في ما نسب اليهما من كلام ، « حوافر الشعر » . وقد فسرت هذه العبارة تفسيرات متعددة ، فمن قائل انها تعني ان القافية اشرف ما في البيت ، لأن حوافر الفرس اوثق ما فيه وعليها اعتماده[٩٦]، ومن قائل ان القافية مركز البيت الشعري وسبيل الشاعر ان يعنى بتهذيبها[٩٧] ومن قائل ان ذلك يعني ان القافية « عليها جريان الشعر واطراده ، اي مواقفه ، فإن صحت استقامت جريته ، وحسنت مواقفه ونهاياته[٩٨] » . ولا شك ان التأويلين الاولين غير مقنعين ، اذ لا نجد علاقة بين الشرف والحوافر وان كانت معتمد الفرس ، ولا بين الحوافر ومركز البيت ، وان كانت مرتكز جسم الخيل ، فالحوافر لا تخيل لنا شيئاً جامداً يعتمد عليه بل شيئاً متحركا ، وهذا يوافق التأويل الثالث حيث لم يعتبر حازم الا موقع الحوافر ، في سيرها ، على الارض ، فهي ترسم مجرى متوازي الجانبين ، وكذلك القوافي فهي ترسم مجرى الابيات ، تتكرر في العروض والضرب فتحدد شطرين متساوين ، ثم تتوالى فارضة ان تتساوى الابيات التالية في شطريها ، فينشأ عن ذلك خطان متوازيان هما خط الصدر وخط العجز ، فكأن الشاعر يقفز من بيت الى البيت كما يقفز الفرس بين كل خطوة وخطوة .

لكن كلمة الحافر لا توحي الموقع وحسب ، بل هي ، في رأينا توحي الايقاع ايضاً .. توحيه اكثر ، فهي ذات ابعاد موسيقية تصور وقع حوافر الفرس منتظماً على الارض ، ذلك الوقع المحبب الى نفس العربي ، والذي يشعر السرعة احياناً ، والبطء احياناً اخرى . فكأن القافية سبب ايقاع البيت الشعري ، مثلما ان الحافر سبب ايقاع السير . ومما يؤيد ذلك انهم اسموا بعض اوزان الشعر اسماء تشبه اسماء العدو ، فهناك عدو التقريب ، والوزن المتقارب ، وهناك العدو السريع والوزن السريع ، وعدو الخبب ووزن الخبب ، والخفوف سرعة السير من المنزل والخفيف وزن ، وسمي وزن المنسرح هذا الاسم لخفته ، كما يزعمون .

ان كل شيء يكاد يؤكد ان العرب تخيلوا القصيدة فرسا يسير على طريق هي الشعر ، وحسبنا شاهدا في هذا المجال قول المتنبي : « الشعر جادة وربما وقع حافر على حافر[٩٩] » غير

ان الحافر الذي عناه المتنبي ليس القافية بالضرورة ، بل هو الصورة او الفكرة التي تتوارد احياناً عند شاعرين .

في ما عدا ذلك لم يتكلم النقاد والادباء عامة الاعلى صفات القافية ، الحسنة والسيئة ، بل لعلهم اكثروا من الكلام على الصفات السيئة ناصحين ، غالباً ، بتحاشيها ، وقلما تكلموا على الصفات الحسنة الا سراعا.فقد رووا مثلاً ان عبد الملك بن مروان (ت بعد ٨٦ هـ)ممن كره التخنث في القافية ، ويعني به الرقة والرخاوة ، وذلك انه استحسن ابياتاً لابن قيس الرقيات فيها :

ان الحوادث بالمدينة قد اوجعنني وقَرَعْنَ مَرْوَتِيَهْ

ثم استدرك بأن ابن قيس قد خنث قافيته.ويقال ان ابن قيس دافع عن نفسه مستشهداً بالآيتين : « ما اغنى عني ماليه ، هلك عني سلطانيه » . لكن عبد الملك لم يقتنع وظل رأيه سيئاً في ذلك الشعر ، فقد رد على قيس انه في دفاعه اشعر منه في شعره . وهناك رواية أخرى تبين سبب الخنوثة في هذا الشعر وهو الهاء«التي لم توجد في شيء من الكلام الا ارخته » كما نسب الى ابي عمرو بن العلاء ( ت ١٥٤ هـ ) . لكن ابا عمرو لم يسلم من اجابة تفحمه ، وذلك انهم زعموا ان المديني ( ؟ ) اجابه ، بأسلوب قاس ، نفس اجابة قيس لعبد الملك « فانكسر ابو عمرو انكسارا شديداً »[١٠٠] .

وقد نسب الجاحظ الى بشر بن المعتمر ( ت ٢١٠ هـ ) انه اوصى باحلال القافية في مركزها ونصابها ، وبأن تتصل بشكلها ، ولا تكون قلقة في مكانها او تكره على « اغتصاب الاماكن والنزول في غير اوطانها »[١٠١] لكن ما هو مركز القافية ونصابها وشكلها ، وكيف تكون غير قلقة وكيف تغتصب الاماكن ؟ كل هذه الامور لا ينسب الى ابن المعتمر انه شرحها .

وقد كره ابن طباطبا ( ٣٢٢ هـ ) ايضا القوافي القلقة . لكنه شرح معناها ، إذا هي تلك التي لم تسلم من عيب يلحقها ، وطلب ، بالمقابل القوافي « الواقعة في مواضعها ، المتمكنة في مواقعها »[١٠٢] وهذا كلام شبيه جدا بكلام ابن المعتمر ، وزيادة صفة التمكن لا تضيف اليه الا تفسيراً لعدم القلق . اما العيب الذي يشير اليه ابن طباطبا فلا يوضح معناه : اهو عيب عروضي ام لفظي بحت ام معنوي ، ولذلك يبقى كلامه عاما وغير مفهوم .

وخلافا لشبيب بن شيبة ( ت نحو ١٧٠ هـ ) الذي يرى ان « حظ جودة القافية ، وان كانت كلمة واحدة ، ارفع من حظ سائر البيت »[١٠٣] لا يخص قدامة بن جعفر القافية بأي شرف او تميز ، بل هو يعتقد انها لا تأتلف مع اللفظ او المعنى او الوزن ( انظر اعلاه ص١٩) بل مع سائر البيت ، لا مع غيره ، « وانما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ » وإذا سميت قافية فلانها « مقطع البيت وآخره ، وليس انها مقطع

ذاتي لها ، وانما هو شيء عرض لها بسبب انه لم يوجد بعدها لفظ في البيت غيرها »(١٠٤) .

وهو مع ذلك قد شرط للقوافي صفات هي العذوبة وسلاسة المخرج ، وتصريع البيت الأول « وربما صرعوا ابياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره(١٠٥) » .

وهو لشدة اعجابه بالتصريع يوحي انه لب الشعر ، زاعماً ان الشعراء المطبوعين المجيدين يستعملونه ، وذلك ان بنية الشعر ، عنده ، هي التسجيع والتقفية ، والظاهر انه يستعمل المصطلحين بمعنى واحد ، رائياً ان الشعر كلما كان اكثر اشتمالاً على التسجيع « كان ادخل في باب الشعر واخرج له عن مذهب النثر »(١٠٦) وهو ، من اجل ذلك ، يكره التجميع الذي يشرحه شرحاً معكوساً بزعمه ان قافية الصدر تكون على « روي متهيء لان يكون قافية العجز ، فتأتي القافية بخلافه ، وذلك مثل قول عمرو بن شأس :

تذكرت ليلى لات حين اذكارها وحتى جنى الاصلاب ضلا بتضلال(١٠٧)

والواقع ان الروي اصطلاحا هو حرف القافية الذي تبنى عليه القصيدة ، ولا يمكن ان يكون في غير القافية . والراجح ان قدامة يريد ان صدر البيت قد ينتهي بكلمة تصلح لأن تكون قافية وتوهم السامع بذلك ، لكن الشاعر يفجؤ المتلقي باستعمال قافية اخرى ، ويكون الوقع سيئاً ، كأن على الشاعر الا يفجؤ المتلقي ابداً .

ويكره قدامة « البتر » وهو يعني به التضمين ( انظر اعْلاه ص ٢٣ ) ويستحسن البيت الذي ينبىء اوله بمعنى آخره وبقافيته ، ويسمى ذلك التوشيح(١٠٨) . الأمر الذي كان ابن قتيبة ( ٢٧٦ هـ ) يعده دليلاً على الطبع(١٠٩) كما يعتقد أن استدعاء القافية والتكلف بطلبها ، حتى يشتغل بها معنى سائر البيت ، عيب ، وكذلك الاتيان بالقافية ، ليس لزيادة في المعنى ، بل لتكون نظيرة لاخواتها في السجع وحسب(١١٠) . واذن فالمعنى عنده هو الشغل الشاغل الذي لا ينبغي ان يصرف الشاعر عنه اختيار قافية تربك معنى البيت او يأتي معناها حشوا واقحاماً . لكنه ، مع ذلك ، لم يهمل الناحية الموسيقية ، فشرط للقافية صفات موسيقية تتمثل ، كما سبق القول ، في العذوبة وسلاسة المخرج والتصريع ، وعد التقفية والتسجيع لب الشعر وكره التجميع ، ولا غرو فالمعنى والقافية من عناصر حد الشعر عنده ، سواء بسواء ، وهو لا يرضى ان يفرط باحدهما لحساب الآخر .

وبناء على اعتقاد الحاتمي ( ت ٣٨٨ هـ ) بأن القافية مركز البيت الشعري يحكم هذا الناقد على الشاعر بأن يتخير اسهل القوافي واوضحها معنى ، وبأن يبعد الجافي منها ، ويميز القلق ، « ويسوق البيت الى القافية سوقاً لطيفاً حتى تكون لفقه وطبقه » فهذا يجعلها مستقرة غير قلقة ولا نافرة(١١) . ويفهم من كلامه ان اختيار القافية ينبغي ان يسبق بناء

القصيدة[١١١] ، فالبيت عنده تابع للقافية لا العكس . لكنه . كالذين سبقوه ، لا يوضح معنى السهولة ولا الجفاء ولا القلق ولا النفور . الا انه يشعر ان هناك نوعا من اللطف في صناعة البيت الشعري ، فلا القافية تقحم على البيت ولا البيت يقحم عليها ، بل هناك سوق لطيف للبيت باتجاه القافية ، كأنما صناعة الشعر نوع من الخياطة يلصق فيه نسيج البيت جميعا بكلمة ثابتة هي القافية ، بوساطة انامل بارعة وخيوط دقاق ، فلا ينمزق النسيج ولا تظهر الخيوط . واستعارة الخياطة هذه للشعر وردت بكثرة عند النقاد ، كما هو معروف ، ولا سيما في الكلام على مراحل صناعة القصيدة ( انظر اعلاه مثلا ص١٨) .

وابن جني ( ت ٣٩٢ هـ ) يرى ان صنعة الشعر تنحصر بالقوافي لانها اشرف ما في الابيات . وسبب تخصيصها بالعناية هو انها مقاطع الشعر والسجع ، وان « آخر السجعة والقافية اشرف عندهم من اولها ، والعناية بها امس والحشد عليها أوفى واهم » بل ان الحرف من القافية كلما تطرف « ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه »[١١٢] أي ان ابن جني ينوط الشرف بمقدار العناية بالشيء ، مع ان العناية قد يكون سببها المرض ، وهذا يصح الى حد ما في القافية ، فإن الشاعر يجهد نفسه في البحث عنها كلما اعتاصت عليه ولم يجد في اللغة كلمة لها موافقة لمعنى البيت ، حتى انه ليضطر احياناً الى حشو كلمة غير مناسبة ومقحمة اقحاماً . اما تلك القاعدة العامة التي تجعل العناية تتناسب طرداً مع تطرف الحرف فسببها ، على ما يبدو ، ان الروي هو آخر حرف من القافية ، فهو قيد لها ولكل البيت ، كما انه هـم ربما اثقل صدر الشاعر . ابن جني اذن لا يعقد شرف القافية او الحرف بقيمة موسيقية او معنوية بل بالموقع المكاني من البيت الشعري . هذا الموقع قد تكون له قيمة موسيقية توضح سبب موقف ابن جني ، لكن النص لا يوحي ذلك .

وقد عاب ابو هلال العسكري ( ت ٣٩٥ هـ ) ما عابه قدامة في القافية وهو « ان تكون مستدعاة لا تفيد معنى ، وانما اوردت ليستوي الروي فقط »[١١٣] ، كما استحسن منها ما يكون متمكناً غير قلق وثابتاً غير مُرَج ، ومتوافقاً ، مطيعاً للشاعر في استيفاء الكلام المطلوب [١١٤] . فهو يزيد ، اذن صفتين : هما التوافق والطواعية ، من غير ان يشرح معنى الصفة الأولى ، مكتفياً بشرح معنى الثانية الماحا ، مبيناً طريقة الوصول اليها ، مؤكداً ان على الشاعر ان يعرف الموضوعات التي سيتناولها وان ينظر في الحرف الاخير الذي تشترك فيه عناوينها فيختاره روياً . فعندما احتاج النابغة الى ذكر العدد والزيادة والثمد ، في اعتذاره للنعمان ، اختار قافية دالية فقال :

واحكم كحكم فتاة الحي اذ نظرت الى حمام سراع واردي الثمد
الى آخر القصيدة

وكذلك حين احتاج البحتري الى ذكر الآلاف والاسعاف واشباهها جعل قصيدته فائية اولها :

هاج الخيال لنا ذكرى إذا طافا          وافى يخادعنا والصبح قد وافى[١١٥] .

لكن العسكري ، كما هو واضح ، ينطلق من قصائد منجزة ويزعم ان الموضوعات التي عرف الشاعر مسبقاً انه سيتناولها هي نفس القوافي الواردة في القصيدة . وهذا امر مشكوك بصحته جداً . فالذي يحدث ، في اغلب الاحيان ، ان ينطلق الشاعر الملتزم للعروض من بداية تشتمل عدة ابيات ، ذات قافية واحدة يختارها عفو الخاطر ، ثم يبني سائر القصيدة على عروضهاوقافيتها . صحيح انه قد يبقي هذه الابيات استهلالا او قد يؤخرها قليلاً او كثيراً، لكنها تكون اساس كل القصيدة . وإذا كان بعض الشعراء المتصنعين يلجأون الى تجميع القوافي المناسبة قبل صياغة القصيدة ، فانهم يفعلون ذلك ، غالباً ، اثر قول البداية المشار اليها ، وهم على كل حال يسقطون ، اثناء التأليف ، عددا كبيراً من هذه القوافي . فليست القافية هي التي تفرض القصيدة بل العكس . ان رأي العسكري، على كل حال ، سنجده موسعاً بأسلوب جديد عند القرطاجني بعد قليل .

وميل ابي هلال المسرف الى التصنع جعله يتوسع في الكلام على امور هي اقرب الى البديع منها الى الشعر وهي :

١ ـ الترصيع : وهو عنده استعمال السجع في حشو البيت ، وهذا تعريف مخالف لتعريف قدامة ( انظر اعلاه ٢٣ ) .

٢ ـ التطريز : وهو ان يستعمل الشاعر في حشو البيت ، وعلى بعد واحد ، كلمات من وزن واحد تبدو وكأنها قواف داخلية . مثل قول احمد بن طاهر :

اذا ابو القاسم جادت لنا يده          لم يحمد الأجودان / البحر والمطر
وان اضاءت لنا انوار غرته          تضاءل الأنوران / الشمس والقمر

( الخ .. )

٣ ـ التشطير : وهو تعادل اقسام كلمات الشطرين من البيت مع استقلال كل واحد منهما عن الآخر .

٤ ـ التوشيح : وهو نفس ما اشار اليه قدامة ( اعلاه ٤٠ ) الا ان العسكري طلب ان ينبيء كل متقدم في البيت عن كل متأخر : مبتدأ الكلام عن المقطع ( القافية او نهاية الشطر ) ، واول البيت عن آخره ، وصدره عن عجزه .

٥ ـ المجاورة : وهو تكرار لفظة واحدة في مكانين متجاورين او متقاربين من غير ان تأتي احداهما لغوا .

٦ ـ رد الاعجاز على الصدور : وهو موافقة القافية لكلمة سبقتها في الصدر ، سواء في اوله او في آخره او في حشوه .

٧ ـ التعطف : وهو استعمال الجناس التام في البيت الواحد .

٨ ـ الايغال : وهو اتمام معنى الكلام قبل بلوغ القافية ، حتى إذا ذكرت القافية زادت المعنى وضوحاً وتوكيداً وحسناً[١١٦] .

وقد صرح العسكري انه هو الذي زاد على ما اورده المتقدمون ، اي ابتكر ، مصطلحات التشطير والمجاورة والتطريز[١١٧] . وإذا صح هذا فإنه دليل واضح على ان العسكري هو اول من عني بما يمكن تسميته القوافي الداخلية في البيت ، حتى انه استعمل مفهوماً للترصيع مختلفاً عن مفهوم قدامة ، وجعله يتعلق بهذه القوافي الداخلية نعني السجع في حشو البيت .

اما المرزوقي ( ت ٤٢١ هـ ) فقد وضع شرطاً طريفا للقافية هو ، إذا صح استنتاجنا ، التشوق .وذلك انه اكد وجوب ان تكون القافية « كالموعود المنتظر ، يتشوفها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، والا كانت قلقة في مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها[١١٨] » . وهذا الكلام يذكرنا بمصطلح التوشيح ، فالقافية موعودة منتظرة ، اي لا بد ان يكون قد انبـأ عنها الكلام السابق لها ، لكن الذي يتطلع اليها ويتطاول ليراها ليس المتلقي للشعر بل المعنى واللفظ ، الأول لأن التطلع حقه بمعنى انه يريد ان يتم بها ، والثاني لأنه يريد ان يساهم في اكمال المعنى . اي ان القافية ، باختصار ، لفظ له معنى يجب أن يساهم في اتمام معنى البيت والا بدا قلقاً ولم يكن الا حشوا ولغوا .

وقد انفرد المعري ( ت ٤٤٩ هـ ) على ما يبدو ، بالايماء الى الاحرف النافرة في القافية وهي ، عنده ، الغين والطاء والظاء ، مؤكداً فوق ذلك ان الثاء قليلة في قوافي العرب[١١٩] . كما انه يشـــير في مقدمة **اللزوميات** الى احرف هي اقل استعمالاً من غيرها في القافية ، مثل الجيم والزاي ونحوهما[١٢٠] . هاتان الاشارتان تبدوان اول التفات غير مباشر الى الصوت اللغوي للروي وقيمته الشعرية . فالسابقون للمعري لم يعنوا بالناحية الصوتية الا من حيث تشابه الاصوات كما في الترصيع والمجاورة والتطريز ، اما ابو العلاء فقد عني بها من حيث هي قيمة ذاتية لانسبية ، بغض النظر عما يسبق الروي او ما يحيط من حروف . صحيح ان هذه النظرة جزئية ، ومصطلح النفر او النفور غير دقيق ، وربما كان من الأولى استعمال تعبير الثقل او القسوة او غيرهما مما يوافق هذه الحروف ، لكن يبقى ان المعري قد انتهج نهجاً جديداً ووطأ لفكرة جديدة ، متأثراً بكونه شاعراً يميز بين حروف القوافي كموسيقى صوتية ، وبكونه احصى قوافي المتنبي واوزانه ونظر في زحافاته وعلله[١٢١] . الا ان هذا النهج وتلك الفكرة لم يجدا من يتوسع فيهما من بعد .

وفضلا عن ذلك ، فإن ابا العلاء يشير الى صفتين من صفات القافية تتعلقان بكثرة

استعمالها او بقلته ، دون الاشارة الى حروف باعيانها ، وهاتان الصفتان هما : الذلل ، اي ماكثر استعماله من القوافي على الالسن ، قديما وحديثاً ، والحوش ، اي القوافي المهجورة التي سقط استعمالها . فالامر لا يتعلق بحروف القافية هنا بل بكون اللفظة حية او مماتة ، بدليل ان الرجل يضرب مثلاً على الحوش بيتاًقافيته كلمةالخلخل(١٢٢) . وليس يعقل ان يرفض قافية اللام وهي كثيرة في شعره وشعر المتنبي وغيرهما ، بل الارجح انه استكره لفظة خلخل التي تتكرر فيها الخاء واللام دون فاصل صوتي طويل او حرف ثالث . والظاهر ان الكلمة سقط استعمالها تاركة المكان لكلمة خلخال ، وهما بمعنى ، وبعضهم يرى ان الأولى مقصورة من الثانية(١٢٣) .

ومن الاشياء الطريفة التي صنعها المعري وصفه لطريقة اختيار القافية ، لكن بأسلوب تهكمي لا يخلو مضمونه من حقيقة . وذلك انه يروي كيف عرض خلف الاحمر لبيتي النمر بن تولب العكلي :

ألمَّ بصحبتي وهمُ هجوع خيال طارقٌ من امِّ حِصنِ
لها ما يشتهي : عَسَلاً مصفىً إذا شاءت ، وحوّارى بسمنِ

وكيف ذكر احتمالات تغيير رويهما . فمن اجل جعله صاداً استبدل ام حفص بام حصن ، وحوارى بلمص بحوارى بسمن . وقد انتهز شيخ المعرة هذا الحديث ليتوسع في الافتراضات ، عارضاً لكل احتمالات تغيير الروي ، فتأتي له الآتي في القافيتين الأولى والثانية .

١ ـ الهمزة : ام جزء وحوارى بكشء ، اوحوارى بوزء ، اوحوارى بنسء ، اوحوارى بلزء .

٢ ـ الباء : ام حرب وحوارى بصرب ، او حوارى بأرب او حوارى بكشب .

٣ ـ التاء : ام صمت وحوارى بكمت ، وحوارى بحمت .

وهكذا حتى آخر الابجدية ، بكلمات تدل على ما يمكن ان يطبخ مع الحوارى ( اي الطحين ) وما لا يمكن له ذلك ، موحياً مدى تكلف الشعراء في اجتلاب القوافي ومدى تبديل المعنى واضطرابه بسبب ذلك(١٢٤) . والمغزى الذي نستطيع ان نتكشفه من خلال هذا العمل هو خضوع الفكرة والصورة الشعرية كليهما لهوى اللغة وطاقاتها على تقديم قواف تناسب صوتياً ما يسبقها . فالعناية منصبة على الصوت لا على الفكرة ولا الصورة . بل هاتان تابعتان للصوت اللغوي فإذا فقد فقدتا ، وإذا وجد انبثقتا عنه .

ويطلب اسامة بن منقذ ( ت ٥٨٤ هـ ) الى الشاعر ان يقصد الى القوافي الحسنة ، السلسة المخرج ، المألوفة غير المستهجنة ، وهو يشرح معنى الحسن منها بأنه ما كان حلو المقطع « توقن النفس بأنه آخر القصيدة ، لئلا يكون كالنثر » وذلك كقول تأبط شراً :

لتقــرعــنّ عــليّ السنَّ مــن نــدم إذا تذكرتَ يوماً بعض اخلاقي(١٢٥)

فمقياس الحلاوة عنده نفسي ذاتي ، فهو اذن نسبي جداً ولا يمكن ان يكون مقياساً حقيقياً . فكل شاعر يمكن ان يقول لك ان نفسي موقنة ان هذه الكلمة هي آخر المقطع . وكالآخرين يترك اسامة سائر المصطلحات دون شرح .

لكن في مقابل هذا المقياس النفسي هناك مقياس عددي ومقياس نحوي ، ومقياس ثالث مبهم،هو اقرب الى البلاغة.اما المقياس العددي فيتمثل في عدد حروف المقطع ، وافضلها عند اسامة ، ما كان على حرفين مثـل : منها ، بها ، على ، معا ، غد . واما المقياس النحوي فيتمثل في حاجة آخر حرف من البيت او عدم حاجته الى الاعراب ، والاحسن الا يكون محتاجاً الى ذلك كالواو والياء الصليبان ، وياء الاضافة وياء الجماعة . والواقع ان هذا المقياس يتصل بلفظ الحرف اكثر مما يتصل باعرابه . واما المقياس البلاغي فهو يعتمد على مبدأ اللياقة بين القافية وما يتقدمها فإذا تحققت هذه اللياقة كان الشعر حسناً وذلك كما في قول الشاعر :

هم البحــور عطاء حــين تســألهم وفي اللقــاء إذا تلقــاهــم بُــهَــمُ

ولعل عكس ذلك ما طلبه اسامة الى الشاعر نعني التحرز مما يُتأول عليه ويرد اليه ، اي ما يمكن ان يؤول تأويلاً سيئاً ويشتم الشاعر بسببه او يتكهم به وذلك مثل قول ابي تمام :

عــلى مثلهــا من اربــعٍ مــلاعبِ ازيلت مصونات الدموع السواكب

ويبدو ان الابتداء بعلى اوحى لبعض الحاضرين فكرة اللعنة فقاطع ابا تمام عند الشطر الأول واتم البيت على هذا النحو :

لَعنةُ الله ولعنُ اللاعنين(١٢٦) .

واذن فقد ابتكر اسامة مقياسين جديدين : مقياس العدد ومقياس الاعراب ، فالتفت بصورة من الصور الى القيمة الصوتية لحرف الروي ، لكنه لم يكمل فكرة المعري .

ويأخذ المظفر بن الفضل ( ت ٦٥٦ هـ ) برأي بشر بن المعتمر ، دون اي زيادة او توضيح ، فيـدعو الى ان يتجنب الشــاعر « تكلف القــوافي واستدعــاءها مــع ابائهــا وامتناعها »(١٢٧) .

ويغلو ضياء الدين ابن الاثير ( ت ٦٣٧ ) في عنايته بالتصريع ، ولا غرو فهو عنده دليل « على سعة القدرة في افانين الكلام » بشرط ان يكون قليلاً شبيها بالطراز من الثوب ، والا انطوت كثرته على التكلف . وهو يجعله في مراتب سبع :

ـ فاولاها واعلاها ما يسميه « التصريع الكامل » ، وهو ما يستقل فيه معنى كل شطر بنفسه .

ـ وثانيتها ، وليس لها اسم خاص ، تتمثل في ان يستقل المصراع الأول بنفسه مع ارتباط معناه بالذي يليه .

ـ وثللثتها ما يسميه « التصريع الموجّه » ، وهو الذي يمكّن من تبادل المصراعين ، اي ان يصبح الصدر عجزاً والعكس ، دون اخلال بالجودة .

ـ ورابعتها ما يدعوه « التصريع الناقص » وهو ما يتم فيه المعنى بالبيت كله ، دون ان يستقل كل شطر عن الآخر ، وهو غير مرض ولا حسن .

ـ وخامستها ما يمكن تسميته التصريع المكرر ، اي الذي يكون فيه العروض والضرب بلفظ واحد ، وهو مقبول من ابن الاثير بشرط اختلاف معنى الكلمة في كل من الضرب والعروض . وهو قريب مما يسميه العسكري : التعطف ( انظر اعلاه ٤٣ ) .

ـ وسادستها ما يدعوه التصريع المعلق ، اي الذي يتعلق عروضه بكلمة من العجز . وهو عند ابن الاثير معيب .

ـ وسابعتها ما يسميه التصريع المشطور وهو الذي يختلف فيه الضرب والعروض[١٢٨] ، اي ما اسماه قدامة التجميع ، وهي تسمية اقرب الى الصواب لان التصريع اصطلاحا هو استعمال قافية واحدة في العروض والضرب .

هذا التقسيم يدل على ان ابن الاثير يؤثر استقلال كل شطر معنى ولفظاً ، ويقيس الجودة بمقدار هذا الاستقلال . والملحوظ انه خص الاستقلال المعنوي بأربع مراتب ، وخص الاستقلال اللفظي للقافية بثلاث ، وكان في تقسيمه تحكمياً غير منطقي . فإذا وافقنا الرجل على نظريته في الاستقلال فانه لا بد لنا من ان نتساءل ، مع ذلك ، لماذا وضع التصريع الموجه في المرتبة الثالثة ، علما بأنه يؤدي الى غاية الاستقلال بدليل عدم تأثر معنى كل شطر من الشطرين بتبادل اماكنهما . ثم لماذا يأتي التصريع المعلق بعد المكرر ، ولماذا اهمل ابن الاثير وجها جديراً بالانتباه هو ما يمكن ان نسميه ، قياساً ، التصريع المكرر المعلق ، اي الذي يتماثل فيه لفظ العروض والضرب مع تعلق العروض بكلمة من الشطر الثاني ؟ لعل صاحبنا قد تأثر بالعدد سبعة ، وهو عدد مقدس عند الشعوب السامية .

ويذكر ابن الاثير التوشيح ، لكن ليس بمعناه عند قدامة ، بل بمعنى من معاني التطريز عند العسكري ( انظر اعلاه ٤٢ ) وان كانت صياغة تعريفه مختلفة فالتوشيح يعني عنده بناء ابيات القصيدة على وزن يسمح بحذف جزء من آخر كل منها دون ان يختل ، بل يؤدي الى وزن جديد ، وقافية جديدة . ومثاله قول احمد بن الحسن الارجاني :

اسلم ودمت على الحوادث مارسا ركنا ثبير او هضاب حِراءِ
ونل المراد ممكنا منه على رغم الدهور وفز بطول بقاء

•الذي إذا حذفت الكلمتين الاخيرتين من كلابيتيه قرأ على الوجه الآتي :

اسلم ودمت على الحوا دث مارسا ركنا ثبير
ونل المراد ممكنا منه على رغم الدهور

لكنه لا يسيغ التوشيح بهذا المعنى لانه ، في رأيه ، غث بارد ، الا إذا استعمل على الطبع وكان يسيرا كالرقم في الثوب(١٢٩) . وفي كلام ابن الاثير ارتباك واضح فكيف يكون التوشيح متكلفاً ويمكن ان يكون طبيعياً . ولعله يريد ان يقول ان الاطالة في التوشيح مدعاة للتكلف والبرودة والغثاثة ، وان الطبع لا يقبل الا اليسير منه .

وابن الاثير يستحب الإرصاد ، ويعني به بناء البيت على قافية قد ارصدها الشاعر له ، فإذا أنشد صدر البيت عرفت قافيته . وهو يخطىء العسكري لتسميته هذا الأسلوب توشيحاً(١٣٠) . والواقع ان العسكري استعمل هذا الاصطلاح لأنه كان ، على ما يبدو ، متداولاً قبله ، الا انه فضل تسمية اخرى هي التبييت(١٣١) ، ولا ندري ما يقصد بها : أهو عمل البيت ، وهذا استعمال غير معروف ، ام التفكير والتدبر ، بمعنى ان الشاعر يضع القافية ثم يفكر بالبيت المناسب لها . ان اول من استخدم مصطلح التوشيح ، على كل حال ، هو في ما نعلم ، قدامة بن جعفر ( اعلاه ٤٠ ) .

وابن الاثير ، خلافا لقدامة ، يقبل ما يسميه « التضمين الاسنادي » اي اسناد البيت الشعري الى بيت يليه ، واتمام معناه به . وسبب قبوله له ليس علة جمالية محضة ، بل لوروده في ما يعده اسلوبا رفيعا ، دون ان يصرح بذلك بوضوح . ففي القرآن ، كما يشير هو الى ذلك ، آيات مسجوعة قد اتم بعضها بعضاً ، ولا فرق بين الشعر والسجع الا في الوزن ، والعرب ايضاً استعملت التضمين في شعرها كثيراً ، ولا سيما الفحول(١٣٢) ، والقرآن وشعر الفحول من المصادر التي على الكاتب ان يدرسها ويحفظ منها ويقتبس ليبرع في عمله ، على ما سوف نرى عند ابن الاثير . لكن اليس من تناقض بين هذا الرأي وبين تقسيمه لمراتب التصريع ؟ بلى ، فهو هناك يطلب الاستقلال التام للمعنى وفي الشطر الواحد ، وهنا يقبل لا بتبعية الشطر للشطر ، بل بتبعية البيت كله لما يليه . فهو متجاذب بين امرين : رأيه الشخصي في التصريع وتقديسه للاسلوب القرآني وشعر الفحول ، وفي كل تضمين . فابن الاثير مضطرب في موضوع القافية ايما اضطراب : أنه يبغي القليل من التصريع والتوشيح ( التطريز عند العسكري ) ، فهو اذن يريد ان تكون الابيات عامة تقوم على قافية واحدة هي التي تقع في نهاية البيت ، لا في الصدر ولا في حشو العجز ، هذه القافية التي يحسن بالشاعر ، في رأيه ، ان يبني البيت عليها (الارصاد ) لكن كيف يتسنى ذلك في التضمين ، وهو مقبول من ابن الأثير،والتضمين يفترض ربط البيت بقافية البيت الذي يسبقه لا بقافيته هو نفسه ؟ هذا فضلٌ عما اشرنا اليه من تناقض بين التصريع والتضمين من حيث استقلال المعنى .

ولعل اكثر من عني بالقافية من النقاد حازم القرطاجني ( ٦٨٤ هـ ) وان كانت عنايته بها اقل من عنايته بالوزن . وعلى كل فإن نظريته في القافية مكملة تماما لنظريته في الوزن .

ان حازما لشديد الاعتبار للقافية حتى انه ليجعلها بمنزلة رأس الخباء وما يرفع به عموده ، ويرى ان هيآتها قد احكمت بسبب ذلك ، وعنده ان العروض الذي يقسم بيت الشعر قسمين «بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمته السفلى[١٣٣]». فالقافية من اجل كل هذا اغلى ما في القصيدة . لكنه ينحرف قليلاً عن رأيه هذا اذ يؤكد ان القافية تحصين وتحسين للبيت،من ظاهره وباطنه[١٣٤]. وهذا الانحراف فيه ملامح تناقض، لأن التحصين يكون من خارج ، بينما قائمتا الخباء في داخله.ثم ان التحسين يبدو عملاً اضافياً بينما القافية ، عند حازم ، من اساس البيت ، بل الافضل ان تكون اساسه ( انظر ادناه ) . نحن ، بالتأكيد ، لا نريد ان نحاسب حازماً على تشبيهاته ، بل لا نريد ان نحاسبه على الاطلاق ، بل نرمي الى ان نوضح ان الاسلوب البلاغي الذي يلجأ اليه اكثر القدماء يجعل كلامهم مبهما او غير دقيق على الاقل .

واذن فقد شبه حازم القافية بشيئين حبيبين الى قلب العربي ، هما موقع حوافر الفرس ، وقد تناولنا هذا الموضوع قبلاً اثناء كلامنا على حوافر الشعر ، ورأس الخباء او ما يرفع به عموده : موقع الحوافر لشكل القصيدة المتوازي الشطرين ، ورأس الخباء لارتباط البيت الشعري بمعنى بيت السكنى ، ولا سيما الخباء . وفي كلا التشبيهين تكريم وتعظيم .

وهو يعني بالقافية من الجانب النفسي ايضاً ، رائياً انها اشهر شيء في البيت ، وانها يجب ان ترتبط بالغرض الشعري المقصود . فلأن النفس تعني بما يقع في القافية ، ولان القافية سبب شهرة ما تتضمنه من حسن وقبح ، يجب الا تتضمن الا ما يكون له موقع ( حسن ) من النفس وفاقا للغرض. وفي هذا المقام ، يعود حازم الى قريب من رأي ابن قتيبة واسامة بن منقذ في وجوب الابتعاد بالقافية « عن المعاني المشنوءة والالفاظ الكريهة ، ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به[١٣٥] » الا انه ، خلافا لهذين ، يعلل هذا الرأي بأن الكلام الكريه إذا وقع في اثناء البيت تلاه « ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات اليه » لكنه إذا وقع في القافية « جاء في اشهر موضع واشده تلبساً بعناية النفس ، وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ، ولم يعقها عنه شاغل[١٣٦] » .

هنا يلامس حازم معنى الايقاع واثره النفسي ، وان كان يهمل الاشارة اليه : فالقافية بسبب تكرار رويها ، وبسبب وقوعها في آخر البيت.الامر الذي تيح للقارىء فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته ، فانها تكون اعلق بالحافظة واشد اثراً من سواها من كلمات البيت . فكلمات الحشو تقرأ ، عادة ، مرة واحدة وتترك ، اما القافية فتقرأ وتتردد اصداؤها في الذهن ، فكأنها تقرأ مراراً . فإذا دلت على امر كريه الحت عليه واورثت النفس ضيقاً وبرما ،

وإذا دلت على مستحلى اورثتها اثراً طيباً . وان كونها ايقاع البيت المتبوع بفترة صمت هو الذي يؤدي الى هذا الاثر السيء او ذاك الاثر الحسن .

وحازم يستحسن استقلال القافية اي انفصالها عما بعدها ، وهو لذلك يعد التضمين قبحا[١٣٧] ، متفقاً في ذلك مع قدامة ، مختلفاً مع ابن الاثير . كما انه يحاول ان يتعقب الشعراء في اسلوب اختيارهم للقافية ومطلع القصيدة. وهو يسير على خطى العسكري ( اعلاه ٤١ ) لكنه يتوسع محاولاً ان يكون واصفاً للآخرين لا ناصحاً لهم. واستنتاجاته في هذا الموضوع نابعة من القاعدة التي وضعها للشاعر والقائلة بأن عليه ان يتخيل المعاني في عبارات متفرقة ثم يختار من هذه العبارات الوزن والقافية ( اعلاه٢٠ ) . وعندما يخص القافية بالبحث يؤكد « ان الخواطر إذا تصورت فصول القصائد ومعانيها قبل الشروع في النظم » وقامت العبارات في الذهن مقام تلك المعاني قياما وهمياً متخيلاً ، فربما وجدت من هذه العبارات مجموعة تتماثل بعض كلماتها في المقطع ، وتصلح لأن تكون قافية مشتركة ، ومجموعة اخرى تتماثل بعض كلماتها في روي آخر ، ومجموعة ثالثة .. وهكذا .

حتى هذه المرحلة يبدو كلام حازم مفهوماً بعض الشيء ، من غير ان تكون قاعدته وطريقته كذلك. لكنه حين يبدأ بوصف اختيار القافية اختياراً نهائياً من بين تلك المجموعات المقطعية والتي يحاول ان يحصرها بثلاث : الكثيرة المقاطع ، والمتوسطة المقاطع ، والقليلة المقاطع ، يبدو مضطرباً مبهما ، ونفهم منه ، بعد لأي ، ودون ان نكون واثقين من صحة فهمنا ، ان الشعراء ثلاثة اصناف :

١ ـ صنف يعنى بالمطلع الدال على الغرض بغض النظر عن القافية .
٢ ـ صنف يختار ، ابتداء ، المجموعة التي تكثر فيها المقاطع المتماثلة ، ويحاول في الوقت نفسه افتتاح القصيدة بعمدة غرضه الشعري .
٣ ـ وصنف يعنى بالمطلع إذا كانت المقاطع متوسطة ، ويعنى بالقوافي إذا كانت المقاطع قليلة ..

الصنف الأول يختار من العبارة الدالة ، في ذهنه ، على الغرض اصلح لفظة للقافية .

١ ـ فإذا كانت المجموعة التي تتضمن نفس القافية كثيرة المقاطع المتماثلة تمكن الشاعر مما اراد .

٢ ـ وإذا كانت مقاطع المجموعة المذكورة متوسطة العدد ، كان على الشاعر ان يحتال لسد النقص ، وذلك باجتلاب ما يماثل قافية المطلع « على جهة الحاقه بالعبارة » التي يريد ان يفتتح بها القصيدة.(لا يشير حازم الى الحيلة التي ينبغي للشاعر ان يتوسلها في هذا السبيل ) .

٣ ـ وإذا كانت مقاطع المجموعة نفسها قليلة ، كان على الشاعر ان يحتال ايضاً لسد النقص ، وذلك بالاستعاضة عن معاني الغرض بمعان مناسبة له ، اي هي على صلة قربى به دون ان تكون من صلبه ، مع حذف ما لا يمكن الاستعاضة عنه .

والصنف الثاني الذي يفضل اختيار المقاطع الكثيرة يقف امام احتمالين :

١ ـ ان تكون المجموعة التي تكثر فيها المقاطع المتماثلة موافقة لمقطع العبارة التي يريد الشاعر ان يفتتح قصيدته بها ويضمنها عمدة غرضه ، فيتمكن الشاعر مما اراد .

٢ ـ الا تكون تلك المجموعة كذلك فيضطر الشاعر الى :

أ ـ الاحتيال في تذييل العبارة المذكورة بمـــا يماثل مقاطع المجموعة .

ب ـ او العدول عن معنى العبارة الى معنى يناسبه ، في عبارة اخرى . تتضمن المقطع الموافق لمقاطع المجموعة .

جـ ـ او البدء بأي معنى اتفق على ان تكون العبارات المستعملة تتضمن المقطع الموافق .

د ـ او ترك التصريع وافتتاح القصيدة بما حضر الشاعر من عبارة ولو وقع في اولها خزم .

والصنف الثالث لا يبدو مؤثراً لا المطلع ولا الروي ، بل هو يتكيف مع العبارات المتوافرة له :

١ ـ فإن كانت المقاطع متوسطة بين الكثرة والقلة رجح المطلع على القوافي . ربما يعني حازم ان المطلع إذا توافرت لقافيته مجموعة متوسطة احتفظ الشاعر به ، واحتال لسد النقص فيه ، كما يفعل الصنف الثاني من الشعراء .

٢ ـ وان كانت المقاطع قليلة رجح القوافي على المطلع(١٣٨) .بمعنى ان يترك المطلع الذي مقطعه يوافق المجموعة القليلة المقاطع ، الى مجموعة اخرى تكثر مقاطعها .

لكن حازما لا يذكر ماذا يصنع هذا الصنف إذا كانت المقاطع الموافقة كثيرة .اغلب الظن ان هذه الحالة لا تطـرح اشكالاً وهي تماثل الحالة الأولى التي يتعرض لها الصنف الثاني من الشعراء .

والسؤال المطروح بعد هذه الاحتمالات المعقدة التي تكاد تشمل كل مذاهب الشعراء في اختيار القافية ، ان الشاعر إذا كان يتخيل معاني القصيدة وفصولها ابتداء ، بعد ان يحدد الغرض الشعري ، فكيف يمكن ان يتفق له نبو بعض عباراته عن الغرض ؟ وما الفرق بين العبارات الخاصة بعمدة الغرض ، والعبارات المناسبة له ؟ الواقع ان قاعدة حازم التي يضعها

ابتداء تحتم ان تكون العبارات التي تكثر فيها المقاطع المتماثلة موافقة دائماً للغرض والا كانت اكثر المعاني خارجة عن الموضوع ، ويكون الشاعر قد اخطأ تخيل معانيه واخطأ غرضه ومقصده ، واستنتاجا فإن على هذا الشاعر ان يختار المجموعة الكثيرة المقاطع فهي الاجدر بتمكينه من تأليف قصيدته ، زد على ذلك ان المجموعات المقطعية لا يمكن ، غالباً ، ان تشمل جميع القوافي المحتملة،واذن فقد يضطر الشاعر لاختيار قافية لا مثيل لها بين المقاطع الحاصلة، فماذا يصنع؟ وحازم الذي يكاد يخير الشاعر بين ان يعنى بالمطلع او يعنى بالقافية ، يفرض ، في قاعدته العامة ، ان يبدأ الشاعر بالفصل الذي يليق بمقصده ، وان يكون مفتتح المصراع الأول دالًا على غرض القصيدة[١٣٩]، فليس ثمة من خيار ، وكل الاحتمالات التي عرض لها تبدو ، بمقتضى ذلك ، وهمية ، وهي على اية حال ، احتمالات متشابهة الى حد ما ، فكل الشعراء يختارون العبارة الأولى التي تتضمن الغرض ، وكلهم يبدأون بهذه العبارة إذا كان مقطعها موافقاً لمقاطع المجموعة الكثيرة المقاطع ، وكلهم يحتال لسد النقص في العبارات ، او في صياغة العبارة الواحدة ، يبقى عدد من الفروق كان بوسع القرطاجني ان يشير اليها وحدها من غير تكرار الامور المشتركة .

والتساؤل الرئيسي يثور حول القاعدة العامة التي تبدو وهمية ، هي الأخرى ، وادت الى تلك النتائج الوهمية او المتناقضة . فكيف يتخيل الشاعر عبارات متفرقة ، وكيف يستخرج مجموعات المقاطع في الذهن ، وكيف يحصي مقاطع هذه المجموعات ، وكيف يذيل العبارة ، واسئلة كثيرة تؤكد كلها خيالية فرض القرطاجني الذي يقوم على العبثية والاتفاق المحض ،ولا يسمح للشاعر بالبدء بكتابة قصيدته موزونة مقفاة ، بل يحكم عليه ان يشرع بالنثر وينتقل منه الى الوزن والقافية بعد عملية احصائية مبهمة ، يمكن لناظمة كهربائية،لو كان في عهد حازم ناظمات ، ان تسهم في اتمامها وفي صناعة القصيدة . وهكذا يمكن ان يستحيل كل نص نثري شعراً بالقوة ، وما على المرء الا يتقن اختيار مجموعات المقاطع بما يوافق الغرض او يناسبه .

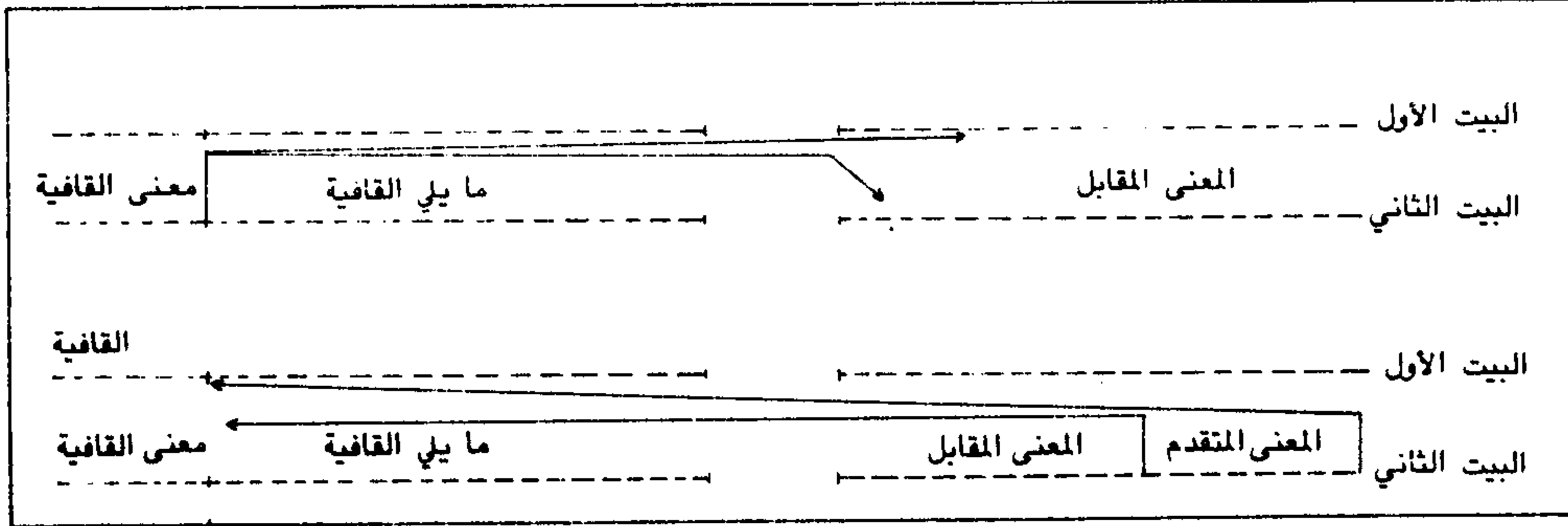
مهما يكن من امر فإن حازماً لا يكتفي بان يصف طريقة اختيار القافية ، بل يفصل القول في صلة القافية ببناء البيت الشعري في ما يمكن تسميته مبدأ التقابل . هذا المبدأ الذي اخذه الرجل من ارسطو عبر ابن سينا مع بعض التحريف والتوسع ، تماماً كما اقتبس عن هذين مبدأ التناسب الوزني. فالتقابل ، عنده ، تقابل بين المعاني متصل بالقافية او قائم عليها ، بينما المقابلة عند ابن سينا تعني التناسب بين الوزن في تمامه او تغييراته الجزئية وبين الغرض .

وبيان رأي حازم ان الشاعر لا بد له من ان « يبني اول البيت على القافية او القافية على اول البيت » كما لا بد له ايضاً من « ان يقابل بين المعاني ويناظر بينها » او لا يقابل ، الا ان من العيب الا يقابل الشاعر بينها . وعنده ان معتمد التقابل من الشعراء احد اثنين :

١ ـ من صدور ابياته مبنية على القوافي .

وهذا يتسنى له حسن النظم لأن الملائمة الواجبة في النظم بين اوائل الابيات وما يسبقها تتأتى له في الغالب . « فإذا وضع المعنى في القافية او ما يلي القافية » ( لعل حازما يريد ما يليها من البيت الذي هي فيه اي ما يسبقها ) . وحاول ان يقابل هذا المعنى بمعنى يجعله في الصدر على سبيل المماثلة او المناسبة او المخالفة او المضادة او المشابهة او المقاسمة، لم يصعب عليه ان يجد شيئا له تعلق بمعنى القافية وكذلك بمعنى البيت الذي يسبقها ، والا حاول ان يقدم على المعنى المقابل لمعنى القافية ما يكون له تعلق بما تقدمه وبهذا يصبح النظم متلائماً(١٤٠) .

فالقافية تبدو رباطاً بين بيتين وبطريقتين مختلفتين . فإما ان ترتبط قافية البيت الثاني بمعنى البيت الأول وبمعنى البيت الذي هي **مقطعهُ** ، واما ان ترتبط قافية البيت الاول ، وهي تحمل معناه ، بمعنى في بداية البيت الثاني يكون على صلة بالمعنى المقابل لمعنى القافية في ذلك البيت ، ونستطيع ان نمثل ذلك بالرسم البياني الآتي :




٢ ـ من قوافيه مبنية على صدور بياته .

وهذا شأنه ان يضع المعنى في اول البيت ، ثم يختار القافية او ما يمكن ان توصل به القافية مما يزيد المعنى فائدة،فيقابل بمعناه معنى اول البيت. الا ان في هذا المذهب تضييقاً على النفس وتكلفاً واضطراراً للتغاضي عن التنافر ، في اعتقاد حازم ، لأن المعنى المقابل يجب ان يوافق الروي او ما يتصل به من كلام ، وهذا قلما يتأتى لشاعر ، لأن وجود المعنى المناظر او ما يتصل به في عبارة مقيدة معظمها بحرف معين وصيغة معينة اعز من وجوده في ما لا يلتزم به ذلك ، ولذلك ، فإن بناء الاعجاز على الصدور اصعب كثيراً من بناء الصدور على الاعجاز(١٤١) . وهذا يعني ان حازما يرى في ما يسمى رد الاعجاز على الصدور شيئاً معاكساً هو رد الصدور على الاعجاز .

ولا يقبل القرطاجني هذا المذهب الا في حالة اضطرارية واحدة هي انتهاء الشاعر من كتابة فصول القصيدة ومحاولته ان يصل بعض الفصول غير المترابطة ببعض . ففي هذه الحالة تكون القوافي المتبقية للشاعر قليلة ومعناها بعيداً عن معاني نهايات الفصول ، فلا يجد الشاعر المعنى المناظر او المعنى المناسب الذي قد يصل القافية بالمعنى المتقدم الا بتكلف ، وحينئذ يكون امامه حلان :

أ ـ بناء آخر الكلام على اوله وذلك بوضع الكلام المقابل لمعنى اول البيت قريباً من موضع القافية ثم وصله بما يصلح لأن يكون قافية ، على ان يكون لمعنى البيت التالي لذلك البيت تعلق بالقافية المذكورة ، او بالمعنى المقابل او بما وقع حشوا بين القافية والمعنى المقابل ، او بمعنى العجز كله .

ب ـ ترك التقابل واختيار طريق اخرى[١٤٢] .

هذا الرأي يوضح كم هو متقطع عمل القصيدة في تصور حازم ، فهناك عبارات متفرقة في الخيال ، ثم هناك فصول تبنى مستقلاً بعضها عن بعض ، ثم هناك وصل لهذه الفصول بعضها ببعض . ولا شك ان حازما يدرك عسر هذا الوصل فهو يراه متكلفاً لو بنى الشاعر البيت عل القافية ، ولا يرى التقابل فيه ممكنا دائماً فيسمح بتركه . حتى الحل الذي اقترحه للحالة الاضطرارية صعب ، وهو متناقض مع نظريته في التقابل. فإذا كان حسن النظم يتأتى من بناء الصدور على القوافي ، وإذا كان في بناء القوافي على الصدور تضييق وتكلف وتنافر ، والقوافي كثير،فكيف يهمل الاسلوب الأول ويستعمل الثاني في تلك الحالة الصعبة التي تندر فيها القوافي ؟ وإذا كانت القوافي نادرة فكيف يمكن ان يتفق للشاعر منها ما يصلح لاتمام معنى الفصل والتعلق بالفصل الذي يليه ؟ اسئلة الاجابة عنها واضحة وتسمح لنا بالانتقال الى الفئة الأخرى من الشعراء اي من لا يعتمدون التقابل . ان الذي لا يعتمد التقابل احد اثنين ايضاً :

١ ـ من يبني صدور البيوت على اعجازها :

وهذا يختار للقافية كلمة يمكن ان يكون لمعناها صلة بما يتقدمها ، ثم يحتال في زنة الكلام وتلاؤم اوله وتناسبه مع ما يتقدمه ، اي مع البيت الذي يسبقه[١٤٣] . اي ان حازما ينظر ها هنا الى المعنى الواحد للبيت لا الى معنى الصدر ومعنى العجز والتقابل بينهما .

٢ ـ من يبني اواخر الابيات على اوائلها :

وهذا يطلب للبيت معنى يوافق ما تقدمه من معنى في البيت الذي يسبقه ، فاذا وقع في الكلام الذي يؤدي المعنى المطلوب كلمة يمكن ان تكون قافية ، اخرت هذه الكلمة لتكون مقطع البيت. وكثيراً ما نجد الالفاظ التي يختارها صاحب هذا المذهب للقافية تتبع معانيه ، وهذا عيب،في رأي حازم[١٤٤]. والرأي يدل على ان حازماً من انصار اللفظ لا المعنى ، لكن بحثه في التقابل يدل على العكس اذ ان كل عنايته تنصب في ذلك البحث على المعنى ، وهذا يوحي التناقض .

مهما يكن من رأي فإن حازما يعتقد ان المذهب المختار ، في حال اعتماد التقابل او عدمه ، هو بناء البيت باسره ، لا ببعضه ، على القافية ، بشرط الا يكون ثم حاجة الى مناسبة متقدم ، او ان يحتاج الى ذلك ويتيسير وجه المناسبة .بمعنى ان الحاجة الى مناسبة معنى البيت المتقدم لا

تعطل بناء البيت باسره على القافية حين يكون ثمة وجه مناسبة . وهو لا يستسحسن بناء اكثر البيت على القافية لأن اول البيت سيكون في معناه معنى زائد مشترك بين بيتين او معنى منقطع عنهما . وهذا سبب للتكلف(١٤٥) . والواقع ان هذا الراي ايضاً يبدو متعارضاً مع آراء اخرى لحازم، تلك التي تتعلق ببنـــاء الصدور على القوافي ، حيث يطلب حازم ، في ما يطلب ، ان يرتبط المعنى المتقدم على المعنى المقابل في الشطر الأول بمعنى قافية البيت السابق ( اعلاه ٥١ ـ ٥٢ ) . والظاهر ان الرجل متأرجح بين خوفه من احتمال التضمين ، وبين حبه للتقابل الذي يريد ان ييسر له كل السبل الممكنة . ورأي حازم في هذا الشأن مخالف لرأي ابن الاثير الذي كان يدعو الى استقلال كل شطر بنفسه ، واستنتاجاً الى عدم بناء البيت باسره على القافية ، وإن كان يستحسن الارصاد ( اعلاه ٤٧ ) .

وإذا كان بناء البيت على القافية يحتمل التكلف احياناً ، فان بناء القافية على البيت قلما يخلو من التكلف في رأي حازم، لا سيما إذا بني اكثر البيت على اوله ثمّ نظر في القافية من بعد .

وهناك حالة تختلف عن الحالتين ، وتعرض للخواطر في حال جمامها ، وهي ان « ينتظم البيت كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف. وا تفاق مثل هذا للمطبوعين كثير »(١٤٦) .

وهكذا وضع حازم الاسس المفصلة لنظرية للتقابل التي تقضي ، في افضل صورها ، ان يسير الشاعر بالبيت سيراً عكسياً فيبدأ من نهايته ، ثم يرتد الى بدايته ، وقد يضطر ان يسيّر البداية والنهاية في اتجاهين متقابلين حتى يلتقيا بوساطة صلة او حشو . وهو يكاد يهمل الصورة المثلى لكتابة البيت الشعري ، وهي نظمه كله دفعة واحدة. ولما كانت هذه الصورة لا تتأتى الا للمطبوعين ، كان لنا ان نستنتج ان حازما يضع قواعده لغير المطبوعين ، ربما للعلمـاء او للمتشاعرين عامة .

ولا بد لنا اخيراً ، ان نشير بسرعة الى استحباب حازم للتصريع في اوائل القصـائد لأن له ، في رأيه « طلاوة وموقعاً من النفس ، لاستدلالها به على قافية القصيد قبل الانتهاء » ولأن ازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما يؤديان الى التناسب . وهو كقدامة بن جعفر يكره التجميع الذي « يخلف ظن النفس في القافية »(١٤٧) .

الواضح ، في كل هذا ، ان حازما يخص القافية بالمعنى اكثر مما يخصها باللفظ ، فكأنما هي مداره ، مثلما خص الوزن بالصوت وتناسبه ، فكأنما هو لفظ وحسب . وقد اوحى عند تناوله الوزن ان التناسب كاف لبلوغ الجمال الشعري ، ويوحي عند تناوله القافية ان التقابل يؤدي الى الغاية من ذلك . والراجح ان نظرية الوزن والقافية متكاملة عنده وان اوحى احياناً انفصال بعضها عن بعض . ويخيل الينا ان القرطاجني يريد القول ، باختصار ، ان الشاعر إذا احسن التناسب الصوتي وما يتصل به ، ادى افضل الموسيقى الشعرية ، وإذا احسن التقابل المعنوي المنوط بالقافية ، بلغ خير صورة للمعنى ، فكمال الشعر في اجتماع التناسب

الصوتي والتقابل المعنوي الجيد .

لكن هذا الموقف يبدو غريباً لان العرب منحوا القافية قيمة موسيقية اكثر مما منحوها قيمة معنوية فتحدثوا بخنوثتها وعذوبتها وسلاسة مخرجها وبغير ذلك مما يتصل بالصوت والايقاع .

* * *

وعلى الجملة فإن العرب قد قدروا القافية قدراً عظيماً حتى سموا القصيدة بها مجازاً ، لكنهم اختلفوا في قيمتها: فبعضهم رآها في غاية الشرف كابن جني والحاتمي والقرطاجني ، وبعضهم ساواها بسائر الفاظ البيت الشعري وذلك هو موقف قدامة بن جعفر المتميز، واكثرهم كره ان تكون متكلفة ، لكن فهمهم للتكلف كان مختلفاً ايضاً ، فهو عند قدامة ان يشغل الشاعر بالقافية عن سائر البيت ، او أن يأتي بهــا لمجرد السجع لا لافادة معنى ، وهو عند المظفر بن الفضل استدعاء القافية الممتنعة على البيت، وهو عند حازم القرطاجني بناء اكثر البيت لا كله على القافية او بناء القافية على البيت . وقد اومأوا الى ان من عيوب القافية القلق وعدم التمكن ، وكان معنى القلق عند ابن طباطبا وجود عيب في القافية ، وعند المرزوقي عدم قدرتها على التشويق وافادة المعنى ، وعند حازم تضمنها للمعاني البغيضة والالفاظ الكريهة لا سيما ما يحمل من ذلك على التشاؤم . ورأى بعضهم ان من عيوبها التجميع ( التصريع المشطور عند ابن الأثير) . هذا فضل عما ذكره ابن سلام وابن قتيبة في مقدمتيهما **لطبقات الشعراء وللشعر والشعراء** من العيوب العروضية والنحوية .

وبالمقابل ذكروا للقافية الجيدة صفات هي العذوبة وسلاسة المخرج ووقوعها في النفس وفاقا للغرض . والاستقلال والتشوق اليها ، وجعلوا التصريع القليل ، لا ســيما في المطلع ، مما يزيدها حسناً ، وكذلك التطريز ( التوشيح عند ابن الاثير) ، والارصاد ( التوشيح عند قدامة ) وان لم يشترطوا للأرصاد القلة او الكثرة . وقد اختلفوا في التضمين ، فأكثرهم كرهه واول هؤلاء قدامة بن جعفر الذي سماه « البتر » وفي هذا اللفظ من الايحاء بالكراهة ما فيه ، وواحد فقط قبله هو ابن الاثير وذلك لتقديسه الاسلوب القرآني وشعر الفحول اللذين ورد فيهما تضمين ، مع انه اصلاً يطالب ، باستقلال كل شطر من البيت الشعري عن قسيمه .

وقد كاد حازم ، لولا اشارة من العسكري ، ان ينفرد بارشاد الشاعر الى طريقة اختيار القافية واختيار معنى البيت بمقتضاها . لكنه احال الشعر عملية شبه آلية قد تتسنى لكل انسان يحسن اللغة والوزن . ونخال ان هذه الطريقة صدى لأسلوب القرطاجني في النظم ، نظم العلماء لا المطبوعين .

والملحوظ ان آراء اكثر النقاد والبلاغيين ، في هذا الصدد متناقضة في ذاتها ، متعارضة مع غيرها الا إذا كان ثمة نقل واقتباس . وهم لذلك اختلفوا في مصطلحاتهم او اختلفوا في مضامينها حتى سموا الشيء الواحد احياناً ثلاث تسميات مثال ذلك : التوشيح ( قدامة )

والتبييت ( العسكري ) والارصاد ( ابن الاثير ) . هذا ما لم يكن الغموض والاضطراب سيد تعبيرهم .

ولم يتناول القيمة الصوتية البحتة للقافية الا قليل من النقاد ونعرف منهم اثنين: المعري الذي اشار الى ما سماه الحروف النافرة ، واسامة بن منقذ الذي طلب مراعاة عدد الحروف في المقطع ، ورأى أن أفضل ذلك ما بني على حرفين وما لم يكن آخر حرف منه محتاجاً الى اعراب .

ومما لا ريب فيه ان القوافي التي شبهوها بالحوافر ، كانت عبئاً ثقيلاً على الشاعر العربي وان ادعى المتنبي انه ينام ملء جفونه عن شواردها . وما هذه القواعد المعقدة التي ارادت ارشاد الشاعر الى اختيار القافية وربطها بما قبلها وبما بعدها الا دليل على معاناة الشعراء من هذا الأمر. بل لعل بوسعنا ان نقول ان هذا التعظيم للقافية هو من قبيل الخوف منها ، تماما كما كان يعبد البدائيون الارواح الشريرة ويهملون الطيبة . وقد صرح بصعوبة القافية عديد من الشعراء مثل سويد بن كراع وعدي بن الرقاع العاملي وذي الرمة[١٥١] . كما اشار بعضهم الى قلتها مثل ابن خفاجة الاندلسي[١٥٢] ( ت ٥٣٣ هـ ) ووجد بعض النقاد ، كالنهشلي ،عذرا للشاعر على الناثر بسبب ضيق الكلام الشعري على صاحبه المتأتي عن الوزن والقافية[١٥٣] . ولقد حاول كثير من الشعراء التحرر من القافية العربية التقليدية والخروج عليها سواء باتباع النظم المزدوج بانواعه المختلفة او بالموشحات. بل انهم لينسبون الى العجير السلولي ( ت ٩ هـ تقريباً ) شعرا ذا قافية حرة ، اي ما يعده العروضيون اكفاء ، كما انهم نسبوا الى ابي نواس شعراً لا يلتزم القافية ، وجعلوا بعضهم يتعمد الاقواء والايطاء مثل طلحة بن ابي عبيد الله العوني[١٥٤] . والباحث قد يجد لهؤلاء او لبعضهم سندا من شعر القدماء الذين نسب اليهم الايطاء والاقواء والاصراف وسناد التأسيس ونحو ذلك مما عدوه من عيوب الشعر[١٥٥] . وقد نسب ابو العلاء المعري الى امرىء القيس ان الجاهليين لم يكونوا ينكرون الاقواء ولا يحفلون بطرح الاعراب[١٥٦] .

هذا وقد رأى الدكتور شكري عياد في استعمال الشطرين عند العرب تخففاً من القافية ، لأن فيه استغناء عنها في الصدر . وقد تم هذا الأمر ، في رأيه ، بعد اكتشاف الوزن وإحكامه، بمعنى ان العرب قبل ذلك لم يعرفوا البيت المقسوم قسمين ، ولعله يومىء بذلك الى الرجز او ما يمكن ان يكون شبيهاً به ولا نعرفه . وهو يعتقد فوق ذلك ان الميل الى الأوزان المجزوءة لو صاحبه « تطور بعيد المدى في اشكال الشعر العربي وموضوعاته لكان من الجائز ان يعرف الشعر الموزون الخالي من القافية »[١٥٧] .

بيد ان هناك رأيا طريفا للدكتور النويهي مفاده ان الموشحات زيادة في التقييد لا اقلال منه ، وان كان التنويع في القافية تخففاً من قيدها ، في قول بعضهم[١٥٨] . و لا نشاطر للدكتور النويهي الرأي لأن قيود الموشحات الجديدة لا تقاس الى قيد القافية التي يلتزم بها وحدها في القصيدة كلها .

## الحواشي

(١) القافية والاصوات اللغوية مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٧٧

(٢) انظر ديوان عنترة . دار صادر ودار بيروت ١٣٨٥ هـ/١٩٦٦م ص ١٠٩ وفيه يقول :

عبيلة هذا در نظم نظمته وانت له سلك وحسن ومبهج

وفي رواية اخرى يوضع مكان هذا البيت بيت آخر هو :

لئن اضحت الاطلال منها خواليا كأن لم يكن فيها من العيش مبهج

انظر حسن عبد الله القرشي ـ فارس بني عبس . دار المعارف بمصر . ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٩ م ص ١٥٠ نقلاً عن الديوان . تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي .

(٣) ديوان عبيد بن الابرص ، دار صادر . ودار بيروت ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م ص ٨٥ . ومن المستبعد ان يكون الشاعر قد اراد بعبارة « بحور الشعر » اوزانه ، ذلك لان هذا المصطلح مصطلح متأخر جداً ، على ما يبدو ، ولذلك لا نجده في كلام النقاد القدماء ، فهؤلاء يستخدمون، غالباً ، مصطلح « العروض » او « الوزن » . اما سبب استعمال المتأخرين لمصطلح « البحر » فهو ، على الأرجح ، لتشبيه عروض الشعر بالحفير الذي يجري فيه الماء حول البيت ، اي بالنؤي ، لأن من معاني البحر : الشق في الأرض وغيرها ، وفي حديث عبد المطلب : « وحفر زمزم ثم بحرها بحراً ، اي شقها ووسعها حتى لا تنزف» (اللسان ، مادة : بحر ) . وكان الشاعر حين يكتب القصيدة كأنما يشق طريقاً يجري فيها كلامه ، ومعنى العروض ، على كل حال ، الطريق .

(٤) طبقات ( فحول ) الشعراء . شرح محمد محمود شاكر ص ٢٣ و ١١٦ .

(٥) انظر رسالة الغفران تحقيق بنت الشاطىء . الطبعة السادسة . ص ٢٣٨ .

(٦) انظر ديوان امرىء القيس . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٨ ص ٢٤٨ . وشرح ديوان زهير بن ابي سلمى . صنعة ثعلب . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ ص ٣٠٨ وديوان طرفة . دار صادر ودار بيروت . بيروت ١٩٦١ ص ٤٧ . وديوان عبيد بن الابرص ص ٨٥ . وديوان النابغة . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ ص ١٢٦ .وديوان الأعشى تحقيق محمد محمد حسين . دار النهضة . بيروت ١٩٧٢ . ص ١٠٣ . والشعر والشعراء . دار الثقافة ببيروت ١٩٦٩ ، ص ٩١ . وقد ذكر محمد عوني عبد الرؤوف ثلاثة من هذه الابيات . انظر القافية والاصوات اللغوية . ص ٨٢ وما بعدها .

(٧) انظر اسرار البلاغة . تحقيق ريتر . استانبول ١٩٥٤ ص ١٧٥ . وقد ورد الخبر برواية اخرى اقل دقة من هذه وتزعم ان عبد الرحمن قال : « لسعتني دابة كأنها ثوب حبرة » . انظر ابن ابي عون ـ كتاب التشبيهات . تصحيح محمد عبد المعيد خان . كمبردج ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠م ص ٤٠ . ونرى نحن ان كلمة طائر اكثر موافقة للنص . ونضيف ان ابن ابي عون لم يعلق على كلمة عبد الرحمن .

(٨) انظر عبد الكريم النهشلي ـ الممتع ( اختيار من ) ـ تقديم وتحقيق منجي الكعبي . الدار العربية للكتاب . ليبيا ـ تونس ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨م ص ٣١ . وابن رشيق ـ العمدة تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت ١٩٧٢ ص ٢٨

(٩) انظر البيان والتبيين ١/ ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(١٠) انظر الاعلام . مادة الخليل بن احمد نقلا عن اللغوي ـ مراتب النحويين وغيره .

(١١) انظر احمد امين ـ ضحى الاسلام . الطبعة العاشرة . بيروت ( د.ت ) ١/٢٤٥ ـ ٢٤٦ .

(١٢) انظر جواد علي ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام . بيروت ١٩٧٢ ، ٩/٢١١ .

(١٣) انظر تفصيل ذلك عند محمد عوني عبد الرؤوف ـ بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف . القاهرة ١٩٧٦ ص ٩ ـ ٣٩ .

(١٤) انظر شوقي ضيف ـ المدارس النحوية . دار المعارف بمصر . الطبعة الثالثة . القاهرة ١٩٧٦ ص ٤٥ و ٥٥ .

(١٥) انظر عبد الرؤوف ـ بدايات ص ١٣٣ ـ ١٥١ .

(١٦) انظر العمدة تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة . بيروت ١٩٧٢ ، ٢/٣٠٤ .

(١٧) انظر القرطاجني ـ منهاج البلغاء . تونس ١٩٦٦ ص ٢٤٣ . ومحمود فاخوري ـ سفينة الشعراء . حلب ١٩٧٤ ص ٩٢ .

(١٨) انظر العمدة ٢/٣٠٤ والقرطاجني ـ منهاج. نفس الصفحة . وفاخوري ـ سفينة ص ١٠١ .
(١٩) ربما خطر لنا ان نشك ايضاً باوزان المديد والهزج والرمل لندرة استعمالها في العصر الجاهلي على ما تبينه احصاءات فايل . قارن بعبد الرؤوف ـ بدايات ص ١٣٥ .
(٢٠) الحيوان ١/٧٢ .
(٢١) ابن طباطبا ـ عيار الشعر . تحقيق الحاجري وزغلول . القاهرة ١٩٥٦ . ص ٥ . وسنعود الى موضوع العمل الشعري بالتفصيل في الجزء الثاني من الكتاب .
(٢٢) انظر قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٤٨ ص ١٨ ـ ١٩ .
(٢٣) نفس المرجع والصفحة .
(٢٤) الحاتمي ـ الرسالة الموضحة . تحقيق محمد نجم . بيروت ١٩٦٥ ص ٤٢ .
(٢٥) انظر العسكري ـ كتاب الصناعتين . الآستانة ١٣٢٠ هـ . ص ١٠٤ .
(٢٦) الباقلاني ـ اعجاز القرآن . تحقيق السيد احمد صقر . طبعة الذخائر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٣ . ص ٥٤ ـ ٥٦ .
(٢٧) ابن رشيق ـ العمدة ١/١٣٤ .
(٢٨) نفسه ص ١٥١ .
(٢٩) الشهرستاني ـ الملل والنحل . دار المعرفة . بيروت ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥م ، ٢/٩٥.
(٣٠) انظر الكلاعي ـ احكام صنعة الكلام . تحقيق محمد رضوان الداية . بيروت ١٩٦٦ ص ٣٦ .
(٣١) انظر المثل السائد . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ١/٧ ـ ١٠ و ٣١ .
(٣٢) القرطاجني ـ منهاج البلغاء ص ٢٠٤ .
(٣٣) انظر الفارابي ـ جوامع الشعر . ضمن تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر لابن رشد . تحقيق محمد سليم سالم . القاهرة ١٩٧١ ص ١٧١ ـ ١٧٢ .
(٣٤) نفس المرجع والصفحات .
(٣٥) فاكثر المعاني لصوقا بها هو هذا المعنى فقد فسرت بانها « الطريق في عرض الجبل » او « ما اعترض في مضيق منه » وقد استعملت بمعنى الطريق مطلقاً كما في قول ابي هريرة : « فأخذ في عروض آخر اي في طريق آخر من الكلام » . وقولهم : « اخذنا في عروض منكرة » اي طريق في هبوط ، « واخذ فلان في عروض لا تعجبني » اي في طريق لا تعجبني . ولعل معنى المكان المعترض او الناحية مأخوذ من هذا المعنى الاصلي . اما معاني : الفحوى والنظير والكلمة الاخيرة من الشطر الأول ، ووسط البيت ، وميزان الشعر فمعان استنتاجية لا اصلية . ولم يفت بعض القدماء ان يذكروا ان العروض طرائق الشعر وعموده . راجع لسان العرب مادة عرض .
(٣٦) من اجل الاطلاع على مراحل تطور الموسيقى العربية ينظر في فارمر: تاريخ الموسيقى العربية . ترجمة حسين نصار . القاهرة ١٩٥٦ . ورسالتنا : العصر الجاهلي من خلال كتاب الاغاني ( بالفرنسية ) ص ٥٥٩ ـ ٦٣٧ . ومراجع كثيرة اخرى .
(٣٧) الفارابي ـ نفس المصدر ص ١٧٢ ـ ١٧٣ وسندرس هذا الأمر في فصل لاحق .
(٣٨) انظر الفارابي ـ رسالة في قوانين الشعراء . ضمن عبد الرحمن بدوي ـ فن الشعر لارسطو طاليس . بيروت ١٩٧٣ ص ١٥١ ـ ١٥٢ .
(٣٩) نفس المرجع ص ١٤٩ .
(٤٠) انظر لسان العرب . مادة هذذ . وراجع فنسنك وآخرين ـ المعجم المفهرس لالفاظ الحديث النبوي الشريف . مادة شعر حيث يعيد الى صحيح البخاري : آذان وفضائل القرآن . وصحيح مسلم : مسافرين. وابي داوود : رمضان . والنسائي : افتتاح. وابن حنبل : عدة مواضع . ومعنى المفصل : قسم من القرآن . اختلف في طوله فهو قد يمتد من سورة يس حتى آخر القرآن . وقد لا يمتد الا من سورة الفتح والنصر حتى آخره راجع القاموس مادة : فصل .
(٤١) انظر نقد الشعر . ص ٣٢ .
(٤٢) نفس المرجع ص ٢٨ .
(٤٣) نفسه ١٦٤ .
(٤٤) نفسه ١٦٥ .

(٤٥) نفسه ٢١٧ وانظر ادناه ص ٤٠ .
(٤٦) انظر ابو حيان التوحيدي ومسكويه ـ الهوامل والشوامل . نشر احمد امين والسيد احمد صقر . القاهرة ١٩٥١ ص ٣٠٩ . قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد . نقد الشعر ص ٢٣٤ .
(٤٧) انظر اعجاز القرآن . دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ ص ٦٣ . وقد اقتبس محمد محمد حسين بعض هذه الآراء على ما سوف نرى .
(٤٨) نفسه ص ٥٦ .
(٤٩) نفسه ٥٤ .
(٥٠) انظر ابن سينا ـ فن الشعر . من كتاب الشفاء . ضمن ارسطو طاليس ـ فن الشعر . ترجمة بدوي . بيروت ١٩٧٣ . ص ١٦١ .
(٥١) انظر Grand LAROUSSE art.Pied وبدوي ـ نفس المرجع ص ٣ ـ ٤ .
(٥٢) انظر عبد الرؤوف ـ بدايات ص ٣٦ .
(٥٣) انظر العمدة ١/ ١٣٤ ـ ١٣٥ .
(٥٤) انظر البديع في نقد الشعر . تحقيق بدوي وعبد المجيد . القاهرة ١٩٦٠ ص ٢٨٩ .
(٥٥) انظر ابن رشد ـ تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر . ضمن فن الشعر . ترجمة بدوي ص ٢٠٨ .
(٥٦) انظر نفسه ص ١٧ .
(٥٧) نفسه ص ٢٣٢ ، ومن اجل التخييل انظر الفصل الخاص به ادناه .
(٥٨) انظر المثل السائر ١/ ٢٦٤ ـ ٢٦٥ ) .
(٥٩) انظر نضرة الاغريض في نضرة القريض . تحقيق نهى الحسن . دمشق ١٩٥٦ ص ٥٧ .
(٦٠) انظر منهاج البلغاء ص ٢٦٣ .
(٦١) نفس المرجع والصفحة .
(٦٢) نفس المرجع ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠ .
(٦٣) نفسه ٢٦٦ .
(٦٤) نفسه ٢٢٦ .
(٦٥) نفسه ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧ .
(٦٦) نفس المرجع والصفحات .
(٦٧) راجع المرجع نفسه ص ٢٦٨ .
(٦٨) نفس المرجع والصفحة .
(٦٩) نفسه ص ٢٦٠ ، وقارن باحمد مطلوب ـ دراسات بلاغية ونقدية . بغداد ١٩٨٠ ص ٣٦٦ .
(٧٠) نفس المرجع والصفحة .
(٧١) نفسه ص ٢٢٦ .
(٧٢) نفسه ص ٢٠٥ .
(٧٣) نفسه ص ٢٠٥ و٢٦٨ ـ ٢٦٩ .
(٧٤) نفسه ص ٢٦٨ .
(٧٥) نفسه ٢٦٩ ـ ٢٧٠ .
(٧٦) نفس المرجع والصفحات . وقوة العارضة كما هو معروف : الجلد والقدرة على الكلام وتنقيحه ( انظر اللسان مادة : عرض ) والنبع نوع من الشجر تصنع منه القسي ويستعار للقوة . ويحتمل ان يكون في النص تصحيف استبدلت فيه « من قوة العارضة » بـ « مع قوى العارضة » .
(٧٧) نفس المرجع والصفحات .
(٧٨) نفس المرجع ص ٢٧٠ .
(٧٩) نفسه ٢٠٩ ـ ٢١٠ وقارن احمد مطلوب دراسات ص ٣٦٥ .
(٨٠) نفسه ٢٧٠ و ٢٧٤ ـ ٢٧٩ .
(٨١) نفسه ص ٢٦٦ .

(٨٢) ابن سينا ـ فن الشعر ضمن ارسطو طاليس ـ فن الشعر ص ١٦٥ .
(٨٣) نفسه ١٧٥ ـ ١٧٧ .
(٨٤) نفسه ١٨٠ .
(٨٥) انظر ارسطو طاليس ـ فن الشعر . ص ١٣ ، ١٤ ، ١٧ ، ٦٤ ، ٦٨ .
(٨٦) انظر العمدة ١/١٥١ ـ ١٥٤ . وقارن عبد الرؤوف ـ القافية والاصوات اللغوية . مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٧ ص ٢ ـ ٤ .
(٨٧) انظر عبد الرؤوف ـ القافية ص ١٥ .
(٨٨) انظر ابن عبد ربه ـ العقد ( الفريد ) . تحقيق امين والزين والابياري ، القاهرة ١٩٦٥ ، ٥/٣٢٥ ـ ٣٢٦ .
(٨٩) انظر الفارابي ـ جوامع الشعر ضمن:تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر.تحقيق محمد سليم سالم.ص ١٧١ ـ ١٧٣ . قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد . ص ١٩١ .
(٩٠) ضمن فن الشعر لارسطو ترجمة بدوي . ص ١٥٧ . وانظر السطور التالية ادناه .
(٩١) انظر الحاشية ٨٩ .
(٩٢) انظر الفارابي ـ الموسيقى الكبير . تحقيق غطاس خشبة ومحمود الحفني . القاهرة ( د.ت ) ص ١٠٩١ . قارن عبد الرؤوف ـ نفس المرجع ص ٨ .
(٩٣) انظر تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر . ضمن فن الشعر . ترجمة بدوي . ص ٢٤١ .
(٩٤) العمدة ١/١٥٤ .
(٩٥) انظر عبد الرؤوف ـ القافية والاصوات اللغوية ص ٧٩ .
(٩٦) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٨٥ . عن المحتسب لابن جني .
(٩٧) محمد بن الحسن الحاتمي ـ الرسالة الموضحة. تحقيق محمد يوسف نجم . بيروت . ١٩٦٥ ص ٤٢ .
(٩٨) حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء ص ٢٧١ .
(٩٩) انظر ابو القاسم الاصبهاني ـ الواضح في مشكلات المتنبي . تحقيق محمد الطاهر بن عاشور الدار التونسية للنشر ١٩٦٨ ص ١٠ . وقارن محمد شعيب ـ المتنبي بين ناقديه . القاهرة ١٩٦٤ ص ١٩٤ وهو يأخذ من خزانة الادب للبغدادي .
(١٠٠) انظر ابو هلال العسكري ـ كتاب الصناعتين . الاستانة ١٣٢٠ هـ ص ٣٥٩ وابن جني ـ الخصائص . تحقيق محمد علي النجار . القاهرة ١٩٥٢ ـ١٩٥٦، ٢٩٣/٣٢ . وقارن علي الجندي ـ الشعراء وانشاء الشعر . القاهرة ١٩٦٩ ص ١١٦ نقلاً عن المزهر .
(١٠١) البيان والتبياني . تحقيق هارون ١/١٣٧ ـ ١٣٨ .
(١٠٢) انظر عيار الشعر ص ١٠٢ ـ ١١١ .
(١٠٣) انظر البيان والتبيين ١/١١٢ .
(١٠٤) انظر قدامة ـ نقد الشعر ١٨ ـ ١٩ .
(١٠٥ ) نفس المرجع ص ٣٧ .
(١٠٦) نفسه ص ٥١ .
(١٠٧) نفسه ص ١٨١ .
(١٠٨) نفسه ١٦٦ وقارن النويري ـ نهاية الارب. القاهرة ١٩٢٩ ، ٧/١٣٧ .
(١٠٩) انظر الشعر والشعراء . ط . دار الثقافة ص ٣٤ .
(١١٠) نفسه ٢٥٤ ـ ٢٥٥ . وقارن المرزباني ـ الموشح . تحقيق البجاوي . القاهرة ١٩٦٥ . ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩ .
(١١١) ـ انظر الحاتمي ـ حلية المحاضرة . بغداد ١٩٧٩ ، ١/٢٣٦ .
(١١٢ ) انظر الخصائص١/٤ وقارن عبد الرؤوذ ـ القافية ص ٨٩ .
(١١٣) انرظر كتاب الصناعتين ص ٣٥٩ .
(١١٤) نفسه ٣٠٢ ـ ٣٠٣ و١١١ .
(١١٥) نفسه ص ١١١ .
(١١٦) نفسه ٢٩٦ ـ ٣٣٩ . وقارن ( للتفصيل ) عبد الرؤوف ـ القافية ١٠٦ ـ ١١٦ .

(١١٧) نفسه ٢٠٤ .
(١١٨) انظر المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة . نشر احمد امين وعبد السلام هارون. القاهرة ١٩٦٧ ، ١١/١ .
(١١٩)) انظر رسالة الغفران . تحقيق بنت الشاطىء . الطبعة السادسة . ص ٢٧٥ و ٤٨٦ .
(١٢٠) انظر مقدمة لزوم ما لا يلزم . دار صادر ودار بيروت ١٩٦١ ، ٢٧٠/١ .
(١٢١) انظر محمد سليم الجندي ـ الجامع في اخبار ابي العلاء . دمشق ١٩٦٢ ، ٧٣٩/٢ وقارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٣٨٩ .
(١٢٢) انظر الحاشية ١٢٠
(١٢٣) انظر لسان العرب . مادة : خلل .
(١٢٤) انظر رسالة الغفران ص ١٥٤ ـ ١٦٤ .
(١٢٥) انظر اسامة بن منقذ ـ البديع . ص ٢٨٦ ـ ٢٨٩ و ٢٩٦ .
(١٢٦) انظره نفسه . ومعنى البيت الأول ان الممدوحين اجواد شجعان لا يهتدي خصمهم من اين يؤتون .
(١٢٧) انظر المظفر بن الفضل ـ نضرة الاغريض ص ٤٣٠ وما بعدها .
(١٢٨) انظر المثل السائر . ٢٤٢/١ ـ ٢٤٦ .
(١٢٩) نفس المرجع ٣٥٩ ـ ٣٦١ .
(١٣٠) نفس المرجع ص ٣٤٨ . ـ ٣٥٠ .
(١٣١) انظر كتاب الصناعتين ص ٣٠٢ .
(١٣٢) المثل السائر نفس المرجع ٢٤١/٢ ـ ٢٤٢ .
(١٣٣) انظر منهاج البلغاء ص ٢٥٧ .
(١٣٤) نفس المرجع ٢٥١ .
(١٣٥) نفس المرجع ٢٧٥ ـ ٢٧٦ قارن ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٦ ـ ١٧ ض . واعلاه ٤٠ ـ ٤١ .
(١٣٦) نفس المرجع والصفحة .
(١٣٧) نفس المرجع ٢٧٦ ـ ٢٧٧ .
(١٣٨) نفس المرجع ٢٠٦ ـ ٢٠٧ .
(١٣٩) نفس المرجع ٢٠٤ و ٢٨٤ .
(١٤٠) نفس المرجع ٢٧٨ .
(١٤١) نفس المرجع ٢٧٩ .
(١٤٢) نفس المرجع ٢٨٠ .
(١٤٣) نفس المرجع والصفحة .
(١٤٤) نفس المرجع ص ٢٨٠ ـ ٢٨١ .
(١٤٥) انظر نفس المرجع ص ٢٨١ .
(١٤٦) انظر نفس المرجع ص ٢٨٢ .
(١٥٠) انظر نفس المرجع ص ٢٨٣ .
(١٥١) قارن عبد الرؤوف ـ القافية والاصوات ص ٨١ ـ ٨٤ .
(١٥٢) انظر ديوان ابن خفاجة ـ تحقيق مصطفى غازي . الاسكندرية ١٩٦٠ ص ٩ .
(١٥٣) انظر النهشلي ـ الممتع ص ٣١ .
(١٥٤) راجع عبد الرؤوف ـ القافية والاصوات ص ١٧٠ وما بعدها .
(١٥٥) انظر محمد سليم الجندي ـ الجامع في اخبار ابي العلاء المعري ٨٥١/٢ ـ ٨٥٥ .
(١٥٦) انظر رسالة الغفران ص ٣٢٠ ـ ٣٦٩ .
(١٥٧) انظر عبد الرؤوف ـ بدايات الشعر ص ٩٠ عن موسيقى الشعر العربي ص ٩٨ .
(١٥٨) انظر عبد الرؤوف ـ القافية والاصوات ص ٢٠٠ .

# الفصل الثاني

# اتصال الوزن والقافية بالغناء

القربى بين الشعر والغناء حميمة قديمة ، ويكاد الفنان يكونان توأمين ، حتى لقد ذهب بعض العلماء الى ان الشعر من مواليد الغناء ، وذلك لأن الشعوب القديمة كالبابليين والمصريين واليونان والعبرانيين ، كانت تقرن شعرها بالموسيقى ، وعرف هذا الشعر بالانشاد ، وقد كان الشعر في المعابد نوعاً من التراتيل الموجهة الى الآلهة ، كما كان يستخدم في الحرب ، فالانشاد ابن الموسيقى وابو الشعر[1] والرجز عند العرب أوضح دليل على اقتران شعرهم بالغناء ، بل هو يبدو غناء بدائياً ، حتى لقد قال فيه الاخفش : « وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به » واشار الجاحظ الى انهم كانوا يستخدمونه عند سقي الابل ، واستخراج ماء البئر وترقيص الاطفال[2] . ولهذا ظن الدكتور جواد علي ، بحق ، ان الخبرين المنقولين عن سوزومن في كتابه : **تاريخ الكنيسة** ، وعن القديس نيلوس ( Nilus ) المتوفى نحو السنة ٤٣٠ م ، يتكلمان على الرجز . فالاول يذكر ان العرب كانوا ينشدون الشعر في قتالهم مع الرومان الذي انتهى بنصرهم عليهم السنة ٣٧٢ م ، والثاني يصف غارة للبدو على دير سيناء السنة ٤١٠هـ ، ويومئ الى انهم كانوا ينشدون عند متحهم الماء[3] . قد يقال ، ها هنا . ولكن الرجز ليس شعراً ، والجواب ان في هذه الدعوى نظراً لان مبعثها ، على الارجح ، امور دينية واجتماعية اكثر مما هي فنية ، ثم ان بعضهم عد الرجز شعراً ، وبعضهم فاخر بقوله اياه[4] .

ولم يفت العرب ، في شتى العصور ، ان يربطوا ، في ما نسب اليهم من قصائد ، بين الشعر والغناء ، ولعل أشهر ما قيل في هذا الشأن بيت لحسان بن ثابت اكثر النقاد من استشهاده ، هو

تـغـنَّ في كـل شـعـر انـت قـائلـه ... ان الغنـاء لهذا الشعـر مضمار [5]

ولظانٍ ان يظن ان التغني يعني ، في هذا البيت ، الالقاء الموقع وحسب ، لكننا نميل نحن الى الاعتقاد انه يعني الغناء الملحن ، لا سيما وان حسانا يستخدم لفظة الغناء لا التغني ، مع انه لا شيء يمنعه من استعمال الكلمة الثانية لو اراد ، ولا نتصور ان حسانا يضحي بالمعنى في

سبيل استخدام حرف مد بدل الغنة . ومما قد يؤيد رأينا ان شعراء آخرين قد استعملوا فعل غنى ، لا تغنى ، في كلامهم على الشعر ، ومن هؤلاء مزرد بن ضرار (ت نحو ١٠ هـ ) الذي قال .

زعيـم لمـن فـارقتـه بـاوابـد يغني بها الساري وتحدي الرواحل

وكثير عزة ( ت ١٠٥ هـ ) الذي قال في وصف قصيدة له :

يغني بها الركبان من آل يحصب وبصرى ، وترويـه تميم ووائل[٦]

ولا ننس ان الحداء وغناء الركبان من انواع الغناء الجاهلي ، رغم ان ابن رشيق ، يؤكد ان التغني بالشعر والحداء به يعنيان صنعه[٧] . وعلى كلٍ ، فان اشتراك الشعر والغناء في المصطلح يعني اشتراكهما في المعنى أو بعضه .

وينبغي ان نزيد ها هنا ان مزردا لم يكن الوحيد الذي ذكر الحداء بالشعر ، فقد ذكره في الاسلام الحطيئة وأبو ذؤيب . فقال الأول :

فلـم أشتـم لكـم حسبـا ولكـن حـدوت بحيث يستمـع الحـداء

وقال الثاني :

فـأقسمت لا انفك احـدو قصيدة تكـون واياهـا بها مثـلاً بعدي[٨]

وذكره في العصر الاموي الفرزدق وجرير والمرار الاسدي . فقال الأول :

متى ما ارادوا ان يقولوا حدا بها من الشعر لم يقدر عليه مريدها

وقال الثاني :

في ليلتـين ، إذا حـدوت قصيـدة بلـغـت عمـان وطـيّء الأجبـال

وقال الثالث :

ولـو انـي حـدوت بـه ارفـأنّت نـعـامتـه وأبصر مـا يقـول[٩]

وإذا كنا قد روينا كل هذه الابيات فليس لنثقل على القارىء ، بل لنلاحظ معه ان الحداء في الشعر اقترن بالهجاء ، وسواء أورد الحداء مقترناً باغراض اخر ام لم يقترن ، فإن اقترانه بالهجاء ربما يدل على النبرة الحماسية التي قد يحتملها هذا النوع من الغناء البدائي ، وربما يشير الى معنى ذيوع قصائد الهجاء بين الناس .

كما ان جريرا ذكر الترنم بالشعر ، والترنم تطريب الصوت والتغني به ، اي مدّ الصوت وترجيعه وتحسينه والتغني به[10] . قال :

ان القصـــائد لن يـزلن سوائحـا بحديث جعثن ما ترنم ساري[11]

وقد بين ، ابن خلدون ان الترنم بالشعر يسمى غناء[12] . والواقع ان معناه في هذا البيت هو نفس معنى الغناء الملحن ، فكأن السارين يغنون قصائد جرير التي تتحدث بجعثن فينشرون اخبارها .

والوصية المنسوبة لابي تمام ( ت ٢٣٠ ، ٢٣١ هـ ) تؤكد هذه الصلة بين الشعر والغناء ، وتبدو نثراً للبيت المنسوب لحسان بن ثابت والذي استشهدناه منذ قليل ، فهي تقول : « إذا شرعت في التأليف تغن بالشعر ، فإن الغناء مضماره الذي يجري فيه »[13] لكن يبدو ان هذه العبارة اقحمت على ما نسب لابي تمام ، بدليل عدم ورودها في رواية ابن رشيق ورواية حازم القرطاجني المتطابقتين[14] .

ولا شك ان صلة الشعر العربي بالغناء هي صلة بالوزن والقافية قبل اي شيء آخر ، لا سيما في الزمن المتأخر الذي ابتدأ قبيل الاسلام وما يزال مستمراً حتى اليوم . وقد طرحنا في ما سبق رأينا في تطور مفهوم الوزن وتوقعنا ان كلمة العروض ، ومعناها المرجح هو الطريقة ، توافق زمن كان الشعر اسلوباً غير موزون ، والغناء بدائياً غير متقن ، وان كلمة الوزن توافق زمن اصبح البيت متوازن الجزأين واتصل بالايقاع ورافق نشوء الانغام التي توقع بضرب الطبل أو الدف ، وان كلمة زمان النطق (ـ الفارابي ) توافق زمن تأثر العرب بالنظرية الموسيقية الرومية والفارسية وأصبحوا يعنون بمدة الصوت . ( اعلاه ٢١ ـ ٢٢ ) .

واتصال الوزن بالغناء يعبر عنه الجاحظ ، في ما نسبه اليه ابن رشيق ، فيقول:« العرب تقطع الالحان الموزونة على الاشعار الموزونة ، والعجم تمطط الالفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون »[15] .

والظاهر ان ابا هلال العسكري اقتبس الفكرة نفسها حين اشترط الشعر للغناء ، وجعل « الالحان التي هي اهنى اللذات » لذوي القرائح الصافية والانفس اللطيفة » سبب تفضيل الشعر الذي يبدو المنظوم منه ضرورياً لصناعة الموسيقى « فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة » الا ضرباً من الالحان الفارسية يصاغ على « كلام غير منظوم نظم الشعر تمطط فيه الالفاظ ، فالالحان منظومة والالفاظ منثورة[16] »

وينسب ابو حيان التوحيدي الى الشاعر محمد السلامي ( ت ٢٩٤ هـ ) ان « من فضائل النظم انه لا يغنى ولا يحدى الا بجيده ، ولا يؤهل للحن الطنطنة ، ولا يحلى بالايقاع الصحيح غيره ، لأن الطنطنات والنقرات ، والحركات والسكنات لا تتناسب الا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها ، ولو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصاً ، كما لو لم يفعل هذا بالنظم لكان

محسوساً . والغناء معروف الشرف »[١٧] ...

ومع هذا الكلام الصريح على الغناء بالشعر العربي ، واعتماد الوزن لتقطيع الالحان وتناسب الطنطنات والنقرات ، نجد كلاماً آخر فيه الماح الى هذا المعنى . فقد اضاف المسعودي الى ابن خرداذبة ( ت ٢٨٠ هـ ) « ان منزلة الايقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر[...] والايقاع هو الوزن »[١٨] وهذه اللفتة هامة لانها تشير الى امر مشترك بين الشعر والغناء هو الوزن، ولا غرو فهناك جنسان من اربعة من اجناس الغناء القديم يشاركان في بعض بحور الشعر اسماءها هما: الرمل والهزج[١٩]. وحين وضع أبو الفرج الاصفهاني (ت ٣٥٦هـ ) كتابه **الاغاني** وعد في مقدمته بتفسير ما لا غنى عن معرفته من علل اعراب الشعر المغنى « وأعاريض شعره التي توصل الى معرفة تجزئته وتسمية الحانه »[٢٠] . وهذا يعني ان الحان الغناء مقسمة على اجزاء العروض ، اي تفعيلاته . والواقع ان المعري ( ت ٤٤٩ هـ ) ضبط طائفة من الالحان بتفعيلات العروض ، فقاس الثقيل الاول على مفعولن ، والثقيل الثاني على مفعولان ( بكسر النون ) ، وخفيف الثقيل على مفعولانْ ( بتسكينها ) ، والرمل على « لان مفعو » ( = عند العروضيين فاعلاتن ) ، والهزج على « قال لي » ( = عند العروضيين فاعلن)[٢١] .

من الطبيعي ، اذن ، ان يرى ابن فارس ( ت ٣٩٥ هـ ) في الشعر والغناء صناعتين متشابهتين ، زاعما ان اهل العروض مجمعون على عدم التفريق بين صناعة العروض وصناعة الأيقاع الا بشيءٍ واحد هو « ان صناعة الايقاع تقسم الزمان با لنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة [٢٢] » فالزمان عنده هو مادة الصناعة في الوزن والموسيقى ، والاختلاف هو في المسموع منهما اي الحروف والنغم .

وابن رشيق ( ت ٤٥٦ هـ ) يجعل احد هذين المسموعين ، نعني النغم ، يقود الآخر ، وهو الحرف ، نحو الوزن الصحيح ، وذلك بامتزاج هذين العنصرين الذي يتجسد في الغناء . فهو ينسب الى مجهول ان « قود الشعر الغناء به » متأثراً ، على ما يبدو ببيت حسان الذي ذكرناه منذ قليل . وقد استشهد لهذا الرأي ابا الطيب المتنبي الذي زعم بعضهم انه اطل عليه فرآه يصنع قصيدته التي اولها :

جللاً كما بي فليك التبريح .

« وهو يتغنى ويصنع ، فإذا توقف بعض الوقت ، رجع بالانشاد من اول القصيدة الى حيث انتهى منها[٢٣] » .

والظاهر ان المظفر بن الفضل ( ت ٦٥٦ هـ ) يستوحي هذه الرواية ، او حادثة النابغة الذبياني حين اصلح ما في شعره من اقواء بسبب غناء قينة بالمدينة به ، فينصح للشاعر ان يردد شعره بصوت رفيع «فإن الغناء فيه يكشف عيوبه ، او يبين تكلف الفاظه » وهو على كل حال يستشهد بيت حسان بن ثابت نفسه[٢٤] .

.وابو القاسم الكلاعي الاندلسي ( ت ٥٤٣ هـ ) يعتقد ان الوزن بحد ذاته داع للترنم والترنم من باب الغناء ، وهو لذلك يعيب الشعر ، ويتذكر قول بعضهم : الغناء رقية الزنا[٢٥]

ويقول ابن رشد ( ت ٥٩٥ هـ ) بمبدأ مناسبة الالحان للاوزان ، رائياً انهما مصدر لذة للانسان ، وان هذه اللذة ، مقرونة الى الالتذاذ بالمحاكاة ، هي علة وجود صناعة الشعر ، لا سيما عند اهل الفِطر الفائقة[٢٦] .

لكن الفارابي ( ت ٣٣٩ هـ ) يلفت الى امر هام هو ان اللحن الذي يعد من لوازم الشعر عند بعض الامم ، ليس كذلك عند العرب ، فتلك الامم تجعل النغم التي تلحن بها الشعر اجزاء للشعر ، فإذا عري الشعر من اللحن بطل وزنه ، وليس الشعر العربي كذلك ، لان ايقاع اللحن عند العرب ربما خالف ايقاع القول فيزول ايقاع القول نفسه عندما يلحن . ذلك انهم يجعلون القول بحروفه وحدها[٢٧] . فالوزن والايقاع ليسا ، عند الفارابي ، بحور الشعر ، بل ربما كانا النغم التي يلحن بها الشعر عند بعض الامم ، وهو يقصد اليونان وربما الفرس ايضاً . وهذه الاشارة ينبغي ان تذكرنا بما قاله الجاحظ ( اعلاه ) وهي تعني كذلك ان العرب لا يعنون الا بالوزن العروضي القائم على حركات الحروف وسكناتها .

وباختصار فإن العرب ، خلافاً لكثير من الامم ، يلحنون بموزون قولاً موزوناً ، لان الالحان لا تتناسب الا مع الاوزان ، والمنظوم ضروري للنغم لانه المادة القابلة لصورته الشريفة ، والشعر والغناء يشتركان في امر واحد هو الوزن ، ولذلك يمكن معرفة اجزاء الالحان من اوزان الشعر ، ولا خلاف بين الشعر والغناء الا في المادة المسموعة : الحروف والانغام . وإذا كان الوزن داعياً للترنم ، بمعنى ان الشعر غناء بالقوة ، فان الغناء مقود الشعر ايضاً ، ولهذا يبدو بعضهما ضرورياً للآخر . ومع ذلك فإن اللحن ليس من لوازم الشعر العربي . هذا مجمل آراء النقاد في علاقة الغناء بالوزن ، وفيه الماح التي تلك العلاقة الحميمة بين الامرين ، مما قد يسمح لنا بالكلام على صحبة طويلة ، وربما اصول مشتركة .

ومع ان اللحن ليس لازما للشعر العربي فان بعضهم ، مثل قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) او ابن وهب الذي نسب بعضهم اليه كتاب : **نقد النثر** ، قد استحسن الغناء للشعر . فصاحب هذا الكتاب يرى ان حسن الانشاد وحلاوة النغمة مما يزيد في حسن الشعر ويمكن له حلاوة في الصدر[٢٨] .

وبالمقابل يعرف ابو حيان التوحيدي ( ت بعد ٤٢١ هـ ) الغناء بأنه « شعر ملحن ، داخلٌ الايقاع والنغم الوترية ، منعطف على طبيعة واحدة ، يرجع سالكه اليها[٢٩] » فليس يعتقد ، بالتالي ان ثمة غناء دون شعر ، وكأنه يقبس فكرة العسكري القائلة بأن الشعر المنظوم هو المادة القابلة لصور النغم اللطيفة .

بل ان عبد الكريم النهشلي ( ت ٤٠٣ هـ ) وهو استاذ ابن رشيق ، يوحي ان اصل

الشعر غناء، فالعرب لما وجدت ان النثر مما لا يستطاع حفظه ، وهم ليسوا اهل كتابة « تدبروا الاوزان والاعاريض ، فاخرجوا الكلام احسن مخرج باساليب الغناء ، فجاءهم مستوياً ، ورأوه باقيا على ممر الايام فألِفُوا ذلك وسموه شعرا، والشعر عندهم الفطنة[٣٠]» . ويفهم من ذلك ان الغناء اما مصاحب لنشأة الشعر او هو اسبق منه ومؤسس له ، المهم ان الشعر لم يخرج ، في رأي النهشلي الا مغنى ، فأصل الشعر ، على ما قدمنا ، غناء في كلام موزون .

ولا شك ان هذا الرأي حري بالتأمل ، خصوصاً وان كلاماً لمسكويه يتعلق بالزحافات والعلل من شأنه ان يؤيده الى حد ما . فمسكويه يلحظ ان لبعض الشعراء الجاهليين المتقدمين اوزاناً « لا تقبلها طباعنا ولا تحسن في ذوقنا ، وهي عندهم مقبولة موزونة » . ويستشهد بقول المرقش الأصغر :

لابنة العجلان بالطف رسوم لم يتعفين والعهد قديم

مؤكدا ان هذه الاوزان تنفر عنها طباعنا ونحسبها مكسورة .

كما يشير الى ان هؤلاء القدماء ربما استعملوا من الزحاف ما يظنه المطبوعون مكسوراً كذلك ، وهو صحيح . ثم يبحث عن السبب في ذلك كله فيجد « ان القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن . ولاننا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا انشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في طباعنا . والدليل على ذلك انا إذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب في ذوقنا كقول الشاعر ( الشنفرى ) :

ان بالشعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يُطلُّ

فإن هذا الوزن إذا انشد مفكك الاجزاء بالنغمة التي تخصه طاب في الذوق ، وإذا انشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق[٣١] » .

فالشعر القديم في رأي مسكويه، كان يتقيد بالنغم اكثر من تقيده بالوزن ، بل ان بعض ذلك الشعر ظل معروف النغمة حتى عهد مسكويه نفسه ، كما يوحى نصه ، وهو بيت الشنفرى الذي اورده ، والذي دون نغمته الخاصة يصبح غير مقبول . هذا يعني استنتاجا ان اللحن كان اهم من الوزن ، وان نسيان النغمات افقد الشعر رونقه . فإذا كان الشعراء الذين لا يبعدون عن الاسلام باكثر من قرن ونصف او قرنين ، على ما هو مشهور عن الجاحظ ، تظهر في شعرهم هذه العيوب التي تجبرها الانغام ، فكيف كان شأن من سبقهم ؟ لا بد ان تكون المواضع المحتاجة عندهم لجبر بوساطة الالحان اكثر ، لأن الشعر في عهدهم ينبغي ان يكون منطقياً ، اقل تطوراً من شعر الذين قبيل الاسلام .علما بأننا نميل الى تقصير المدة التي تفصل بين ظهور الشعر المستوي وبين ظهور الاسلام ( انظر ادناه ) . واذن فالشعر الجاهلي كان في اكثر فتراته شبيها بما ذكره الجاحظ والعسكري عن شعر العجم ، يحتاج الى تمطيط وقبض

وبسط حتى ينساق للحن ، وهو لا يستوي الا باللحن . وإذا كان اللحن هو الاساس الذي لا يستغني عنه الشعر ، كانت بدايات الشعر على صورة الغناء حتما وكانت العروض متأخرة عن هذه الصورة . ومما يدعم هذا الرأي ان شعر اللغات السامية لم يكن ، في القديم ، يخضع لنظام الوزن والقافية ، بل كان يميز بالنغم الذي يجعل فيه ، وبالنبرات التي تخرج مخارج الغناء « اما الاعتبارات الفنية المعروفة فهي من عمل الشعراء المتأخرين الذين احلوا الوزن محل الالقاء »[٣٢] . والشعر العربي شعر سامي فلا ينبغي له ان يند عن هذه القاعدة .

لعل هذا ما دفع بعض المستشرقين الى الظن ان كلمة شعر مأخوذة من كلمة شير « العبرية التي تعني الترتيلة والتسبيحة القدسية ، بدليل ان فعل شعر لم يرد في العربية بمعنى الف بيتا او قصيدة ، بل بمعنى قال الشعر ، وبينهما فرق[٣٣]» . وعلى هذا الرأي كان المرحوم الدكتور ربحي كمال الذي رجح ان لفظة شعر العربية مأخوذة من اللهجات الكنعانية : الفينيقية والاوغاريتية والعبرية والمؤابية والجلعادية إخوات العربية ، من لفظة « شير » التي تعني ، في ما تعني ، الغناء والشعر ، والتي يبدو ان حرف العين فيها استبدل بالياء . ففعل « شَارَ يشير » في الكنعانية ، فعل ثلاثي اجوف ، ومعناه غنى يغني ، ولذلك يسمون القافلة بالكنعانية شيارة ، اي كثيرة الغناء ، اي الحداء . وليس صحيحا ما يعتقده اللغوي العربي من ان القافلة سميت سيارة لكثرة سيرها[٣٤] .

والواقع ان في المعجم العبري مايؤيد هذا الرأي ، ففيه تقرأ ان افعال شير ، شار ، شورار ،وتعني كلها نظم شعرا او غنى ، وكلمة شير تعني : اغنية ، شعراً ، موسيقى، ، لحنا نشيدا ، كما ان كلمة شيرا تعني : شعراً ، موسيقى ، غناء ، فالشعر والغناء تستعمل لهما الفاظ واحدة ، الامر الذي يدل على وحدة مصدرهما ومعناهما .

وكما ان الشعر العربي لا ينبغي له ان يند عن اسلوب سائر الشعر السامي ، كذلك العربية لا ينبغي لها ان تشذ عن سائر اخواتها الساميات . والارجح ان معنى الشعر فيها هو الغناء ، خلافا لما يظنه بعض اللغويين والنقاد الذين يقولون ان معناه العلم والفطنة[٣٥] .

هذه النتيجة قد يؤيدها استقراؤنا لبعض طرائق التعريب التي اتبعها العرب قديما وحديثا . فالمعطيات اللغوية تبين ان حرف العين عند العرب قد يقوم احياناً مقام الالف والفتحة او الياء او الواو في سائر اللغات السامية ، او في اللغات الاخر التي تقتبس الفاظها الى العربية ، بل قد تستبدل العين من الياء في اللغة العربية نفسها .

١ ـ فكلمة **بال** في الاشورية تقابلها **بعل** في العربية والامورية[٣٦] .

٢ ـ وقد عربت كلمة **كاك** الفارسية بكلمة **كعك**[٣٧] ، وكلمة لشكر بالعسكر[٣٨] .

٣ ـ وكلمة الكوبة تعني النرد في كلام اهل اليمن والكعبة ( جمعها كعاب ) تعني فص

النرد [٣٩] ، وهي باللاتينية CUBUS وباليونانية KUBOS [٤٠] ومن المحتمل ان الكلمة الاولى : كوبة قد اخذت عن احدى اللغات الاوروبية ثم انقلبت الواو عينا في كعبة .

٤ ـ والقعب يدل في العربية على القدح المقعر الجافي عن الارض ، ويشبه به الحافر الاجوف ، والقوب يدل على حفر الارض وتقويرها . وعبارة « ما به من الطعب شيء » تعني : ما به شيء من اللذة والطيب ، فكأن الياء استبدلت عينا في كل ذلك [٤١].

٥ ـ وفي العربية الحديثة معكرونة مأخوذة من كلمة macarone الايطالية .

كل ذلك يسمح لنا بالظن ان فعل شار الكنعاني قد اتخذ صورة شَعَر العربي ، واسم شير قد اتخذ صورة شعر : وان الشعر والغناء اسمان لشيء واحد .

واستطراداً فإن كلمة شعيرة التي تعني المنسك والعلامة قد اخذت ، على ما يبدو ، من معنى الغناء الذي كان في الجاهلية بدائيا كما ذكرنا ، ودليلنا على ذلك قول جبريل مخاطباً النبي : « مُرْ أمتك ان يرفعوا اصواتهم بالتلبية فانها من شعائر الحج» . والواقع ان شعائر الحج كانت تصاحب غالباً ، بالصياح والتلبية : التلبية حول الاصنام في الجاهلية ، وفي مواضع عدة من الحج في الاسلام : في المواقيت وفي العدو من منى الى عرفة ، وقبل رمي جمرة العقبة[٤٢] . والظاهر ان شعيرة تقابل شيرا العبرية وما يقاربها في اللغات السامية ، ومعناها ، كما رأينا ، الشعر والموسيقى والغناء . كما ان الشعار في الحرب ، وهو الكلمة او الجملة الخاصة التي تتعارف بها كل فئة من المحاربين ويتنادون بها بصوت مرتفع ، تبدو على صلة بهذا المعنى .

لكن هناك رأياً آخر ، مخالفاً للسابق ، يقول باسبقية الشعر على الغناء ، وهو رأي الناشىء الاكبر ( ت ٢٩٣ هـ ) الذي يصرح انه « اذا كانت اللحون عند الفلاسفة اعظم اركان العمل الذي هو احد قسمي الفلسفة ، وجدنا الشعر اقدم من لحنه لا محالة ، فكان اعظم من الذي هو اعظم اركان الفلسفة ، والفلسفة عندهم علم وعمل[٤٣] » . ولعل الناشىء يقصد ان اللحن يبنى على الشعر ، فالشعر اقدم منه . هذا منطقي ، وقد عبر ابن رشيق عن هذه الفكرة بوضوح اذ اكد ان الاوزان قواعد الالحان ، والاشعار معايير الاوتار[٤٤] ، مخالفا بذلك رايه الآخر القائل بان مقود الشعر الغناء به ( انظر اعلاه ) . لكن المنطق الذي نتحدث به يحتاج الى تأمل . فصحيح ان المغنين المتأخرين درجوا على اختيار شعر قديم او حديث فلحنوه وغنوا به ، وعدوا الغناء كساء له[٤٥] لكن هذا لا يعني ان الشاعر لم يكن يغني بشعره عند تأليفه ، ولا سيما الشاعر القديم ، وفي كلامنا السابق على هذا الموضوع ( اعلاه ) مندوحة عن مناقشة ذلك .

وهناك صفة مشتركة تجمع بين الشعر والغناء في رأي عدد لا بأس به من النقاد والشعراء هي القدرة على الاطراب . وفي هذا يقول ابن طباطبا ان للشعر الموزون والغناء المطرب ايقاعاً

صحيحاً في حسن تركيب واعتدال اجزاء يطرب الفهم له ، على ان الشعر اشد اطرابا من الغناء[٤٦] ، فالقدرة على الاطراب متأتية من الايقاع الصحيح الذي يشترك فيه الفنان . والسبب في تقديم الشعر على الغناء في هذا المجال هو ، على ما يلوح لنا ، ان الفهم هو موضوع الاطراب ، ولأن الشعر يتميز من اللحن الغنائي بالمعنى ، فلا بد ان يطرب له الفهم اكثر .

وممن قال بالطرب المتأتي عن الشعر ابن وكيع ( ت ٣٩٣ ) الذي يرى ان الشاعر المحدث اصبح بمنزلة صاحب الصوت المطرب الذي يستميل فئة من الناس لاستماعه ، وان كان يجهل الالحان ويكسر الاوزان ، فاشعار المحدثين لا يراد منها استفادة علم ، وانما تروي لعذوبة الفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها ، فهي قريبة من افهام الخواص والعوام على السواء خلافا للشعر الحوشي ، الذي يفسره الدكتور احسان عباس بالبدوي ، فصاحبه بمنزلة المغني الحاذق بالنغم غير المطرب الصوت[٤٧] . وهذا في الواقع موقف متقدم طريف ، لأن النقاد في القرن الرابع الهجري كانوا يعنون بالمعاني عناية فائقة ، ويعنى ابن وكيع بها عناية معتدلة جداً ، فهو لا يطلب فيها الا الحلاوة والوضوح ، ويبدو مؤثراً لعذوبة الالفاظ ورقتها . وهو فوق ذلك لا يطلب صحة المعرفة بل ارضاء المتلقي ولو على حساب اللحن والوزن ، فالطرب يبدو غاية في حد ذاته ، والشاعر والمغني في تحقيقه سواء .

وإذا كان الشعر والغناء يطربان الفهم والاذن عند ابن طباطبا وابن وكيع فإن الوزن يطرب الطبع بايقاعه « ويمازجه بصفاته »[٤٨] . في رأي المرزوقي ( ت ٤٢١ هـ ) . فموضوع الاطراب قد تغير : انه الطبع لا الفهم . ولعل سبب هذا التغيير هو ان المرزوقي يحصر كلامه بإيقاع الوزن لا بالشعر عامة . والوزن لا صلة له بالفهم بل بالغريزة ، وهذا ما اشار اليه كثير من النقاد ، وبسببه اكدوا انه لا حاجة بالمطبوعين الى علم العروض .

ويتعرض ابن خيرة المواعيني ( ت ٥٦٤ ) للشعر الصوفي فيوضح ان الصوفية لم تجد كلاماً أهزّ للنفوس البشرية ، وابعث لاطرابها ، وابث لاشواقها من اشعار في النسيب ووصف المحبوب « فتناشدت ذلك وتفانت على اغراضه »[٤٩] . اي ان الطرب ها هنا مصدره الغرض الشعري لا الوزن ، فهو اذن يتصل بالفهم والشعور لا بالعروض .

وبعضهم جعل الطرب باعثاً من بواعث الشعر ، وقد زعموا ان كثير عزة ( ت ١٠٥ هـ ) سئل ، على الأرجح في شيخوخته ، عن سبب تركه الشعر فأجاب : « ذهب الشباب فما اعجب ، وماتت عزة فما اطرب ، ومات ابن ابي ليلى فما أرغب ، يريد عبد العزيز بن مروان »[٥٠] . والطرب هنا محرض على قول الغزل لا نتيجة له ، خلافاً لما في اشعار الصوفية . وقد كاد ابن عبد ربه (٣٢٧ هـ ) يوضح هذا الشيء حين اشار الى ان الطرب قد يفك عقدة لسان الشاعر ، لأن الشعر قد يمتنع « على قائله ولا يسلس حتى يبعثه خاطر يطربه ، او صوت حمامة »[٥١] .

ونذكر اخيراً ان ابن دحية الاندلسي ( ت ٦٣٣ هـ ) الف كتاباً سماه : **المطرب من اشعار اهل المغرب** . وقد اشار الدكتور احسان عباس الى وقوف ابن سعيد الأندلسي ( ت ٦٨٥ هـ ) عند هذا النوع نفسه من الشعر فألف كتاب : **جامع المرقصات والمطربات** ، الذي استخرجه من المشرق والمغرب معاً ، ثم اعجله عنه الطلب ، فاكتفى بانموذج منه ووسمه بهذا العنوان[٥٢] . وهكذا اصبح للشعر ، فضلاً عن الاطراب ، قوة الارقاص .

وخلاصة القول ان بعضاً من النقاد يرى ان الغناء اصل للشعر العربي خاصة ، والسامي عامة ، وهذا الرأي يؤيده في العربية اشتراك الغناء والشعر ببعض المصطلحات : إذ يقال غنى وحدا وترنم بالشعر ، مع ان الحداء والترنم من الغناء الملحن ، كما ان الرمل والهزج من بحور الشعر ومن اجناس الغناء . وهذا الاشتراك في المصطلحات ، ولو على سبيل الاستعارة ، يعني اشتراكاً في المعنى والصفة. ويؤيده في الساميات اشتراك الفاظ الشعر والغناء : شار وشير الخ .. ويؤيده في وصف النقاد اشتراك الفنيين في الايقاع والقدرة على الاطراب . كل ذلك حملنا على تأييد الدارسين الذين رأوا ان كلمة شعر العربية تقابل كلمة شير العبرية ومعناها الشعر والغناء .

على ان بعضاً آخر اكد ان الشعر اسبق من لحنه ، وهو امر يصدق على الشعر المغنّى في العصور الاسلامية ، لكنه لا ينفي احتمال ان يغني الشاعر قصيدته اثناء تأليفها ، ولاسيما في العصر الجاهلي ، حين كان الشعراء يجبرون عيوب شعرهم بنغمات خاصة ، على ما يؤكده مسكويه .

لكن اكثرهم على ان الشعر محتاج للغناء والغناء محتاج للشعر الموزون ، بل ان بعضهم زعم ان الشعر داعية اللحن ، وهذه الحاجة المتبادلة وهذا التداعي قد يؤيدان القول بأن اصل الشعر غناء .

ولنلحظ انهم ، في ربطهم الشعر بالغناء ، الحوا على الوزن ولم يذكروا القافية قط ، الا إذا فسرنا عبارة العسكري : ان صناعة الألحان لا تتهيأ « الا على كل منظوم من الشعر »[٥٣] بأنها تشمل الوزن والقافية ، لأن النظم هنا يعني اقامة العروض ، وهو لا يستقيم عادة الا بقافية موحدة . لكن ذلك غير صريح . ونقول ان الحاحهم على الوزن المغنى او الناشىء عن الغناء سببه ان الايقاع اللازم للغناء كائن في الوزن لا في القافية . ولهذا كان الشعر اليوناني يلحن مع انه عار من القافية .

هذا يسمح لنا بالتحفظ ازاء رأي الدكتور شكري عياد ، الذي عرضنا له من قبل ، والذاهب الى ان تخفف العرب من استعمال القافية في الشطرين يعني ميلاً للتخلص منها ، وانه لولا ارتباط الشعر العباسي بالغناء فربما استغنى العرب عن القافية[٥٤] . وسبب تحفظنا هو ان الدكتور عياد يجعل القافية من لوازم الغناء ، مع انها ليست كذلك على ما قدرنا .

## الحواشي

(١) جواد علي ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام . الطبعة الأولى ٩/١٢٤ ـ ١٢٥ .
(٢) انظر لسان العرب مادة :رجز.والحيوان ٣/ ٥ ـ ٦.وسوف نتوسع في موضوع الرجز في الجزء الثاني من هـذا الكتـاب ان اطال الله في عمرنا .
(٣) جواد علي . نفسه ٩/١٢٧ ـ ١٢٨ .
(٤) انظر ملحوظة الحاشية ٢ .
(٥) انظر المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة تحقيق امين وهارون . الطبعة الثانية ١/ ١٠. والمظفر بن الفضل ـ نضرة الاغريض ص ٣٩١. وهناك رواية اخرى للبيت هي :

تـغـن بـالشـعـر إمـا كنـت قـائلـه ان الـغنـاء لـهـذا الشـعـر مضمـار

انظر العمدة ٢/٣١٣ واستبدل اسامة بن منقذ « انى » بـ « اما » انظـر البديع في نقد الشعر ص ٢٨٨ .
وهذا البيت ، على شهرته ، لم يرد في ديوان حسان .
(٦) انظر الخالديان ( محمد وسعيد ) ـ الاشباه والنظائر . تحقيق السيد محمد يوسف القاهرة ١٩٥٨ ، ١/٢٢٧ . ٢٧٤ .
(٧) انظر العمدة ٢/٣١٣ .
(٨) انظر ديوان الحطيئة . دار صادر . بيروت ١٩٦٧ ، ص ٥٥ . والاغاني . ط. دار الكتب ، ٦/٢٧٤ . ورواية ديوان الهذليين « ادعك واياها بها مثلاً بعدي » .
(٩) انظر ديوان الفرزدق . دار صادر ، ص١٦٨. وديوان جرير . جمع وشرح محمد الصاوي ص ٤٦٦ . والعمدة ٢/٣١٣ .
(١٠) انظر اللسان . مادة رنم .
(١١) ديوان جرير . ص ٣٢٠ .
(١٢) انظر مقدمة ابن خلدون . ط . بيروت ص ٧٦٤ .
(١٣) انظر القرطاجني ـ منهاج البلغاء ص ٢٠٣ الحاشية .
(١٤) انظر العمدة ٢/١١٤ ـ ١١٥ ومنهاج البلقاء ص ٢٠٣ المتن .
(١٥) انظر العمدة ٢/٣١٣ .
(١٦) انظر الصناعتين ص ١٠٣ .
(١٧) التوحيدي ـ الامتاع والمؤانسة ، ٢/١٣٦ .
(١٨) المسعودي ـ مروج الذهب ، دار الاندلس بيروت ١٩٧٣ ، ٤/١٣٥ ـ ١٣٦ .
(١٩) راجع نفس المرجع ص ١٣٦ .
(٢٠) الاغاني ط . دار الكتب ، ١/١ .
(٢١) انظر شوقي ضيف ـ فصول في الشعر ونقده . دار المعارف بمصر ١٩٧١ . ص ٢٩ .
(٢٢) انظر ابن فارس ـ الصاحبي . تحقيق مصطفى شويمي . ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥ .
(٢٣) انظر العمدة ١/٢١١ ـ ٢١٢ .
(٢٤) انظر نضرة الاغريض ص ٣٩١ .
(٢٥) انظر الكلاعي ـ احكام صنعة الكلام . تحقيق محمد الداية . بيروت ١٩٦٦ . ص ٣٨ ـ ٣٩ .
(٢٦) انظر فن الشعر ، ترجمة بدوي ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧ .
(٢٧) انظر جوامع الشعر ص ١٧٢ ومجلة شعر ١٩٧١ ص ٩١ ـ وقارن احسان عباس تاريخ النقد ص ٢٢١ .
(٢٨) انظر نقد النثر . تحقيق طه حسين وعبادي . القاهرة ١٩٣٨ ص ٩٠ .
(٢٩) انظر التوحيدي ـ المقابسات تحقيق محمد حسين . بغداد ١٩٧٠ ص ٣٥٩ .
(٣٠) انظر النهشلي ـ اختيار من كتاب الممتع . بتحقيق منجي الكعبي . تونس وليبيا ١٩٧٨ . ص ٢٤ . وقارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٤٤١ .

(٣١) التوحيدي ومسكويه ـ الهوامل والشوامل .ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣ . وقارن الحوفي ـ الحياة العربية من الشعر الجاهلي . الطبعة الخامسة ص ١٩٨ ـ ١٩٩ .

(٣٢) قارن جواد علي ـ المفصل ٩/١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٣٣) انظر احمد امين ـ فجر الاسلام ، الطبعة العاشرة ص ٥٦ .

(٣٤) من مدارسة شفهية تمت بين المرحوم وبين كاتب هذه السطور .

(٣٥) تراجع المعاجم مادة شعر . وقد مر معنا قول النهشلي بان الشعر هو الفطنة . وكثيرون غيره هم الذين قالوا هذا القول

(٣٦) Cf. T.Fahd - LE PANTHÉON DE L'ARABIE CENTRALE. PARIS 1968 P. 58 (en marge).

(٣٧) ومعناها الخبز المجفف المصنوع من الدقيق المجفف الخلو من الحليب . وهي الفرنية والبقسماط والخبز الرومي . انظر علي اكبر دهخدا ـ لغة نامه . طهران ١٩٧٢ . مادة كاك . وقارن لسان العرب مادة كعك . ويعتقد محمد معين ان كلمة كاك مأخوذة من الآرامية . انظر لغة نامه ط ١٣٤٢ هجري شمسي نفس المادة .

(٣٨) قارن لسان العرب مادة : عسكر .

(٣٩) انظره نفسه مادتا : كعب وكوب .

(٤٠) V.ROBERT. Art. CUBE.

(٤١) انظر اللسان مادة : قعب ، قوب ، طعب .

(٤٢) انظره نفسه مادة شعر . والحافظ المنذري ـ مختصر صحيح مسلم . تحقيق محمد الالباني الكويت ١٩٧٩ ص ٢٦٦ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ومحمد عبد الباقي ـ اللؤلؤ والمرجان في ما اتفق عليه الشيخان. الكويت ١٩٧٧ ص ١٧٦ ، ١٨٩ ، ١٩٢ .

(٤٣) انظر العمدة ١/٢٥ .

(٤٤) نفس المرجع ص ٢٦ .

(٤٥) «قال علي بن عبيدة [لعله الريحاني المتوفي سنة ٢١٩ هـ ] : قلت ابياتا من الشعر ووجهت بها الى اسحاق الموصلي ، وقلت انها عارية فاكسها ، فغنى بها». انظر التوحيدي البصائر والذخائر ١/٦٣ . وينسب التوحيدي الى مسكويه انه قال : « ومثال النظم من الكلام مثال اللحن من النظم ، فكما ان اللحن يكتسي منه النظم صورة زائدة على ما كان له ، كذلك صفة النظم الذي يكتسي منه الكلام صورة زائدة على ما كان له » . التوحيدي ومسكويه الهوامل والشوامل .ص ٣٠٩ ـ ٣١٩٠ .

(٤٦) انظر عيار الشعر ص ١٥ ـ ١٦ .

(٤٧) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٣١٠ ـ ٣١١ .

(٤٨) انظر شرح ديوان الحماسة ١/١٠ ، وقارن باحسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٤٠٧ .

(٤٩) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٥١٤ ـ ٥١٥ .

(٥٠) انظر ابن عبد ربه ـ العقد الفريد . تحقيق احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري . بيروت الطبعة الثالثة ، ٥/٣٢٧ .

(٥١) نفس المرجع ٥/٣٢٧ .

(٥٢) انظر احسان عباس ، ـ تاريخ النقد ص ٥٣٣ .

(٥٣) انظر الصناعتين ص ١٠٣ .

(٥٤) انظر عبد الرؤوف ـ بدايات الشعر العربي . ص ٩ .

# الفصل الثالث
# القرآن والشعر
# اشكالية الاسلوب القرآني

ان دراسة الاسلوب القرآني بالمقارنة مع الشعر قد لا تضيف اية عناصر الى نظرية الشعر عند العرب بل ربما القت ضوءاً ما على هذه النظرية، وخاصة على ما يتصل منها بتاريخ الشعر والوزن .

ان علاقة القرآن بالشعر تبدأ من الآيات الاربع التي ورد فيها ذكر الشعر والشعراء واشير فيها الى اتهام قريش للنبي محمد بأنه شاعر . ولا شك ان لهذا الاتهام خطورته عقدياً ، فهو يعني ان قريشاً كانت تعد القرآن شعراً ، والشعر من كلام البشر الا ما نسبته الاساطير منه الى الجن[١] ، وهو على كل حال من كلام المخلوق لا الخالق؛ لهذا رد القرآن التهمة عن النبي مؤكداً ان القرآن رسالة: «انه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر، قليلاً ما تؤمنون[٢] ».

وقد نهض المؤرخون والمفسرون والنقاد المسلمون لتأييد كلام القرآن بشواهد من التاريخ الاسلامي والأدلة العقلية والبراهين. فمن ذلك حديث الوليد بن المغيرة الذي يشير الى خوف قريش من سؤال العرب لهمْ عن النبي في الموسم ( لعله موسم عكاظ ) ، ا والى اجتماع نفر منهم لتلفيق فرية يلصقونها به ، وتشاورهم في ان يزعموا انه مجنون أو شاعر أو كاهن، وانصرافهم عن هذه التهم جميعا ليستقروا على تهمة اخيرة هي انه ساحر[٣] . والرواية المذكورة وامثالها توحي ان القرشيين لم يكونوا مقتنعين باتهام الرسول بانه شاعر ، وتوحي كذلك انهم يميزون الشعر من القرآن ، لكنها تضعف امام النقد والمقارنة .

ان القرآن يُشعر ان الرسول ضاق بالتهمة الاخيرة ، تهمة السحر، اكثر من ضيقه بنسبة الشاعرية اليه ، فأكثر من اثنتي عشرة آية على الاقل تشير الى اتهامه بالسحر[٤] حتى ان القرآن ليعمم القاعدة فيقول : « كذلك ما اتى من قبلهم من رسول الا قالوا ساحر او مجنون » ( الذاريات ٥٢ ) . هذا صحيح . لكن القرآن يُشعر ايضاً ان النبي محمداً كان مستاء كثيراً من تهمة الشاعرية ، فست آيات في الشأن نفسه ليست بالشيء الذي يدل على العبث ، وعلى ان الامر كان مجرد تشاور ثم تراجع عن رأي . بل ان خبر ابن المغيرة الذي ورد في سيرة ابن

هشام ، والذي يروي كيف لفقت التهمة ، متناقض مع نفسه لانه يذكر ان الوليد بن المغيرة يرفض في البداية اقتراح التهمة بالسحر ويبدو مستطيباً لكلام القرآن ، عالماً بأن الفرية مكشوفة « وما انتم بقائلين من هذا شيئاً الا عرف انه باطل » وهو مع ذلك يعود بنفسه الى اقتراح التهمة بالسحر[٥]،لكأنه يقول لاولئك النفر من قريش اكذبوا كذبا يفضح صاحبه،وهذا امر لا يمكن ان يصدر عنه وهو احد زعماء قريش وقضاتها في الجاهلية،كما ان الخبر مخالف لما ورد عند الجرجاني. فالاغلب ان يكون القرشيون اتهموا الرسول فعلا وجدا بانه شاعر ، خصوصاً وان ثم رواية أخرى ، هي رواية محمد بن كعب القرظبي ، تؤكد ان عتبة بن ربيعة قال للرسول : « وان كان هذا الذي يأتيك رئيا تراه لا تستطيع رده عن نفسك طلبنا لك الطب ، وبذلنا فيه اموالنا حتى نبرئك منه ، فانه ربما غلب التابع على الرجل حتى يداوى منه[٦] » وقد يضيفون الى ذلك ان عتبة قال : « او لعل هذا شعر جاش به صدرك ، فانكم لعمري ، بني عبد المطلب ، تقدرون من ذلك على ما لا نقدر عليه »[٧] والرئي جني اكثر ما يظهر للكهان ، والتابع ايضا جني اكثر ما يأتي الشعراء[٨] ، كما يزعم القدماء . فالوليد يتصور ان الرسول كاهن وشاعر ، ويظن بالتالي ان القرآن شعر من وحي الجن . قد يرد : ولكن الخبر الاخير وامثاله مما يشك فيه . والجواب : « إذا شككنا بهذا يجب ان نشك بذاك ، لان مصادرهما واحدة . ونجد ، زيادة على ذلك ، ان محمد بن ابراهيم الخطابي ( ت ٣٨٨ هـ ) يؤكد ان المعاندين ممن كفر بالقرآن « وانكره صار يقول مرة انه شعر لما رأوه منظوماً ، ومرة سحر إذ رأوه معجوزاً عنه غير مقدور عليه »[٩] .

واذن فتهمة قريش للرسول بانه شاعر جدية، ولا يمكن إلّا ان تدل على انهم لم يميزوا بين القرآن وبين الشعر. اما القول بأنهم افتروا هذه التهمة افتراء فامر يجافي المنطق، لا لأن الروايات المتعلقة به ضعيفة في ذاتها، بل لاستحالة وقوع احداثها او شبه استحالته.وذلك ان الذين اجتمعوا لذلك كانوا على الارجح سادة من سادة قريش ، او كان فيهم على الاقل سيد واحد هو الوليد بن المغيرة . وقريش ، كما يؤكد الخطابي ( ت ٣٨٨ هـ ) كانوا « موصوفين برزانة الاحلام ، ووقارة العقول والالباب . وقد كان فيهم الخطباء المصاقع والشعراء المفلقون ، وقد وصفهم الله تعالى في كتابه بالجدل واللدد »[١٠] . وينوه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ ) برواية قريش للشعر وذائقتهم النقدية المميزة وفصاحتهم[١١] . وبغض النظر عن المبالغة المحتملة في مثل هذه الآراء والناجمة عن التقديس الفائق لقوم النبي ، فإن خبر الوليد بن المغيرة يؤكد ان هذا السيد كان ذكيا عاقلاً عالماً بالشعر متذوقاً للنثر . هل يعقل ، والحالة هذه ، ان يزعم هو ومن كان معه للشعراء والنقاد الذين يؤمون المواسم ، ان القرآن شعر وهو لا يشبه الشعر على الاطلاق ؟ ان ذلك يكون تماماً كتهمته الرسول بأنه ساحر وهو يعلم ان ذلك غير مقنع ، على ما قدمناه ، فيدل على غباء وجهل لا على ذكاء وعقل.ذلك اذن امر مستبعد .

فلماذا خلط الجاهليون بين القرآن والشعر حتى جاء يوم يضع فيه ابو العلاء المعري على

لسان رضوان خازن الجنة ان الشعر قرآن ابليس[١٢] ؟ ان القدماء ليقدمون جواباتهم :

ـ فالجواب الأول هو ما قاله الخطابي من ان القرآن كلام منظوم . ولا شك انه لا يعنى بالمنظوم ما كان موزونا ، لأن الموزون في القرآن قليل جداً ، والحكم هنا عام ، ويرى الباقلاني ان ما ورد موزونا في القرآن جاء اتفاقاً ، واحياناً مختلف الروي ، واحياناً على صورة الرجز ، واحياناً في بيت واحد او شطر ، وكل هذا خارج عن الشعر ، في رأيه[١٣] . فماذا يعني الخطابي ، بعد ، بالنظم ؟ انه يقصد به حسن ترتيب الكلام وتأليفه وتشاكله وتلاؤمه وانتظام اجزائه ووضع كل لفظ من الالفاظ موضعه الاخص الاشكل به ، حتى لتقوم للكلام « صورة في النفس يتشـــكل بها البيان». ويراه شيئاً غير المعنى ويرى ان نقيضه تفرق الاجزاء وتباعد الفصول ، والنظوم هي الفنون الأدبية لا الاغراض ،اي هي القصيد والرجز والسجع وسائر الفنـــون[١٤] .فالنظم حسن التأليف الذي يكتمل بالبلاغة والبيان والنحو حتى يقوم للكلام صورة في النفس.وهذه النظرية التي سيتوسع بها عبد القاهر الجرجاني من بعد تجعل الشعر في رأي الجاهليين ، ووفاقا لتصور الخطابي ، كل كلام حسن التأليف صحيح بليغ ، مع عدم اشتراط الوزن والقافية له .

ـ الجواب الثاني هو ما اورده الباقلاني (ت٤٠٣هـ) حين اكد ان الكفار نسبوا الرسول الى الشعر بمعنى « انه يشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام ، لا انهم نســـبوه في القرآن الى ان الذي اتاهم به هو من قبيل الشعر الذي يتعارفونه على الاعاريض المحصورة المألوفة[١٥] » . وهذا جواب قريب الصلة بجواب الخطابي ، فثم شعران في رأي الباقلاني :الشعر على الاطلاق وهو ادراك الصنعة اللطيفة في نظم الكلام والشعر على الخصوص وهو ما تقيد بالوزن .

ـ الجواب الثالث هو ان يكون الكلام « محمولاً على ما كان يطلقه الفلاسفة على حكمائهم واهل الفطنة منهم في وصفهم اياهم بالشعر ، لدقة نظرهم في وجوه الكلام ، وطرق لهم في المنطق،وان كان ذلك الباب خارجاً عما هو عند العرب شعر على الحقيقة». وهذا الجواب ايضاً للباقلاني ، فهـــو يرى ان هناك شعرا على الحقيقة ، هو المقيد بالوزن ، ويقابل ما سميناه شعراً على الخصوص ، وشعرا على سبيل المجاز ، وهو دقة النظر في وجوه الكلام واتباع طرق المنطق ، وهذا ايضاً شبيه بما سميناه شعراً على الاطلاق ، مع فارق استعمال المنطق .

ـ والجواب الرابع وهو الظن ان القرآن شعر على الحقيقة بسبب ضعف في معرفة اوزان الشعر ، وهذا في رأي الباقلاني اضعف الاحتمالات[١٦] ، فالباقلاني اذن اقرب الى الاقتناع بجوابيه السابقين الثاني والثالث .

ـ الجواب الخامس قال به ابن رشيق ( ت ٤٥٦ هـ ) وهو ان سبب التهمة ما كان في قلوب الذاس « من هيبة الشعر وفخامته ، وانه يقع منه ما لا يلحق ، والمنثور ليس كذلك » مع ان

القرآن منثور وليس بشعر ولا خطبة ولا ترسل[١٧]. فالسبب كما يتضح من هذا الكلام نفسي ، والتهمة ليست مهينة بل لعلها مشرفة .

وفي رأينا ان جميع الذين تكلموا على الأعجاز وحاولوا رد تهمة قريش او تفسير اسبابها على الاقل ، كانوا في موقف دفاعي يبحثون عن الحجج التي تؤيد كلام القرآن وتنفي الشعرية عنه ، وهم لذلك يفتشون، غالباً، عن المعنى البعيد او المجازي ، متجاهلين المعنى الاصطلاحي المتعارف ، وذاك كان اسلوب الباقلاني الذي اوحى ان ثمة شعراً على الاطلاق او على سبيل المجاز وآخر حقيقياً مخصوصاً . او تلمسوا اسباباً للتهمة نفسية لا ادبية كما فعل ابن رشيق . وكان اكثرهم اعتدالاً الخطابي الذي فسر الشعر بانه الكلام المنظوم ، اي الحسن التأليف، خارجا بذلك عن تعريف قدامة .

بل اننا سنجد من المدافعين عن القرآن من يحار في نسبة القرآن الى السجع او عدم نسبته اليه. فهذا عبد الكريم النهشلي ( ت ٤٠٣ هـ ) يصرح ان « افضل كلام واعزه [ ... ] كتاب الله الذي عجزت عنه خطباء العرب في عنفوانها ، وشعراؤها في ابانها ، فهو يجل عن السجع ، ويعظم عن وزن المتكلفين من الخطباء والشاعرين[١٨] » . وكذلك الباقلاني ( ت ٤٠٣ هـ ) الذي بعد ان ينفي الشعرية عن القرآن ، ينفي عنه السجع، لاسباب تتعلق بالمعنى من جهة وبالشكل من جهة اخرى ، فهو يرفض ان يكون القرآن سجعا وإلّا لم يكن خارجا عن اساليب العرب ولا معجزاً ، وهو يعتقد ان نفي السجع عنه « اجدر بان يكون حجة من نفي الشعر » لان السجع كان مألوفا من الكهان العرب « والكهانة تنافي النبوات، وليس كذلك الشعر » . ولو كان القرآن سجعاً لم يتحيروا فيه ذلك التحير . والحقيقة ان القرآن قد يكون ، في رأيه ، على مثال السجع لكنه ليس سجعا ، وبيان ذلك عنده ان المعنى في السجع يكون تابعاً للفظ ، في حين ان اللفظ في القرآن تابع للمعنى ، والسجع فيه قليل وغير مقصود اليه ، وانما يقع مغموراً في الخطاب ، فحكمه حكم القليل من الشعر ، كالبيت الواحد ، والمصراع ، والبيتين من الرجز ، ونحو ذلك مما لا يعد شعراً . واذا تفاوتت اوزان السجع واختلفت طرقه كان قبيحا . فلو كان الذي في القرآن سجعا لكان مذموماً لانه على تلك الصورة . وينتهي الباقلاني الى تسمية نهايات الآيات القرآنية فواصل ، مؤكداً الا شركة بينها وبين سائر الكلام ولا تناسب[١٩] . فهو ينطلق من رأي مسبق هو ان القرآن معجز مخالف لكلام الكهان جميل الاسلوب ، ولما كان السجع غير معجز ويشبه كلام الكهان فينبغي الا يدخل في اساليب القرآن ، رغم ان صورته المتعارفة موجودة فيه . ويلجأ الى نوع من السفسطة لتوضيح الفكرة الاخيرة هي تبعية اللفظ للمعنى او العكس ، منتهياً الى ان مافي القرآن على مثال السجع وليس سجعا ، وهي فكرة لا معنى لها . وكذلك الامر في موضوع جمال الاسلوب اذ يفترض اتفاق الوزن والطريقة في السجع ، وليس الامر كذلك في القرآن ، مما قد يعني ان اسلوبه مرذول ، خلافا لما هو معروف . والباقلاني في دفاعه كانه يعرض بالأسلوب القرآني ، فلو ان الانسان انطلق من

مسلمة اخرى هي ان السجع يعني تكرار المقاطع في الجمل المتوالية ، ثم اقر مسلمات الباقلاني لانتهى الى ان القرآن غير معجز وقبيح الاسلوب ، زد على ذلك ان الرجل تكلم على السجع وكأنه يتكلم على الشعر إذ عرف السجع بانه موالاة الكلام على وزن واحد[٢٠] ، لكنه لم يجد امثلة منه صالحة فاستشهد الشعر، والسبب في ذلك ان احداً لم يشترط الوزن للسجع على ما نعلم، وإذا اشترطه الباقلاني فلسد الطريق على كل من يدعي ان في القرآن مسجوعاً ، لكنه بذلك يسد الطريق على كل سجع ممكن ، او على اغلب السجع .

على ان ابا العلاء المعري ( ت ٤٤٩ هـ ) ينسب الاعجاز الى القرآن وينفي عنه كل شبه ، فهو مختلف عن الامثال والقصيد والرجز والخطابة وسجع الكهنة[٢١] . اي انه ينفيه عن شيء جديد هو الرجز ، وعن سجع محدود هو سجع الكهان ، وهو بالتالي ينفي عنه المقاطع المتشابهة الكثيرة والغموض والصور الغريبة جداً والرموز . ولا ريب ان القرآن لا يشبه هذا النوع من السجع ، لكن اي نوع آخر منه يشبه: سجع الخطابة ام سجع بعض الامثال ام سجع الرسائل ؟ انه بالتأكيد لا يشبه السجعين الاولين ، ولا نحسب انه يشبه الاخير ، لكون المعري لم يشر الى ذلك ، والأغلب ان له سجعه الخاص به .

وقد كان ابو هلال العسكري ( ت ٣٩٥ هـ ) اكثر صراحة من ابي العلاء في هذا الموضوع إذ اكد كثرة الازدواج في اوساط الآيات القرآنية وفواصلها سواء بسواء . وميز سجع القرآن من سائر السجع « بشدة الاختصار على كثرة المطابقة في الكلام » ومخالفته كلام الخلق « في تمكين المعنى وصفاء اللفظ وتضمن الطلاوة والماء » وبمباينته سجع الكهان بالبراءة من التكلف والتعسف[٢٢] » .

ثم توسع ضياء الدين ابن الاثير ( ت ٦٣٧ هـ ) في هذا الراي ، فقدم السجع على الشعر والترسل واصفاً اياه بانه « اعلى درجات الكلام » . وحاول ان يدفع عنه ذم الذامين مستنداً الى ان القرآن قد تضمن منه الشيء الكثير ، حتى ان بعض سوره ، كسورة القمر ، قد جاءت مسجوعة كلها ، بل لم تخل من السجع سورة من السور . وقد ورد السجع فوق ذلك في كلام النبي . اما انكار النبي على بعضهم كلامه المسجوع بقوله : « اسجعا كسجع الكهان» فلم يكن المقصود به ، في رأي ابن الاثير ، كل سجع ، بل سجع الكهان حصراً ، ولا سيما احكامهم التي كانت ترد في لفظ مسجوع . ويشترط ابن الاثير للسجع الالفاظ الحلوة الحادة الطنانة الرنانة ، وان يكون اللفظ تابعاً للمعنى ، وكأنه بهذا يرد على الباقلاني بأن تبعية اللفظ للمعنى لا تمنع السجع بل هي شرط له .

الا ان صاحبنا يبالغ فيقع في التناقض ، وذلك اذ يزعم ان كلمة « ضيزى » الواردة في الآيـة : « تلك إذاً قسمة ضيزى » ( النجم ٢٢ ) قد جاءت استجابة للسجع مع ان كلمة ظالمة احسن منها ، لكن خارج نظام هذا الكلام[٢٣] . ولنلحظ ان المعنى ها هنا تابع للسجع خلافاً لما

اشترطه ابن الاثير من قبل .

وهو يكاد يفاضل بين الآيات القرآنية ، فيشير الى ان في القرآن مسجوعاً وغير مسجوع ، فإذا تذكرنا انه يفضل المسجوع على غيره ، استنتجنا ان في القرآن آيات افضل من آيات من حيث الاسلوب . ولعل الرجل قد استشعر هذا المنزلق فما كان منه الا ان استدرك بان القرآن قد تضمن غير المسجوع لانه ابلغ في باب الاعجاز من ورود المسجوع[٢٤] . لكنه تخلص غير موفق لانه لم يزل التناقض بل زاده فحشاً .

ولانه ينظر هذه النظرة المعظمة للسجع والاسلوب القرآني ، فانه يعامل الآيات القرآنية معاملة شبيهة بمعاملة الشعر . فهو ينصح المتدرب على الكتابة بحفظ القرآن الكريم وكثير من من الاخبار النبوية وعدة من دواوين فحول الشعراء ، كما ينصحه بحل ( اي نثر ) آيات القرآن والاخبار والابيات الشعرية ، ويوضح طريقة حل الآيات مشيراً بعدم نقل لفظ الآية بجملته والا كان ذلك من باب التضمين ، بل بأخذ بعض هذا اللفظ ووضعه في اول الكلام او آخره ، ثم باضافة بعض الكلام المسجوع الذي يبدعه الكاتب اليه[٢٥] .

واختصاراً ، فإن نسبة السجع الى القرآن ليست تهمة ، عند ابن الاثير ، بل مزية ، وقد اوشك هذا الناقد ان يزعم ان في القرآن شعراً لولا ان القرآن نفسه ينفي هذه التهمة عنه نفياً صريحاً . فكلامه على حل الآيات يوحي ان الآيات كلام موزون يمكن نثره ، الا إذا اخذنا بمعنى النظم عند الخطابي ( اعلاه ٧٦ ) . عندئذ يصبح معنى كلام ابن الاثير ان على المتدرب ان يلغي ترتيب الكلام في الآية ليدخله في كلام آخر ، وهذا في رأينا مبهم . وابن الاثير فوق ذلك لم يفرق بين الآيات المسجوعة والشعر الا بالوزن ( اعلاه ٤٧ ) وذلك يعني ان الآية المسجوعة ، ان استقام لها الوزن ، تصبح شعراً .

وبعد فترة من الزمن عاد ابن خلدون ( ت ٨٠٨ هـ ) الى رأي السابقين للعسكري وابن الاثير ، فحاول ان يخص القرآن بفن ادبي مستقل عن النثر والشعر ، لكنه اصيب بالارتباك فقال : « واما القرآن ، وان كان من المنثور ، الا انه خارج عن الوصفين » يعني وصف السجع ووصف الترسل ، وانه لا « يسمى مرسلاً مطلقاً ولا مسجعاً ، بل تفصيل آيات ينتهي الى مقاطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها ، ثم يعاد الكلام في الآية الأخرى بعدها ، ويثني من غير التزام حرف يكون سجعاً ولا قافية ، وهو معنى قوله تعالى : « الله نزل احسن الحديث كتاباً متشابها ، مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم » [ الزمر ٢٣ ] وقال : « قد فصلنا الآيات » [ الانعام ٩٧ ] . وتسمى آخر الآيات فيه فواصل ، اذ ليست اسجاعاً ، ولا التزم فيها ما يلتزم في السجع ، ولا هي ايضاً قواف ، واطلق اسم المثاني على آيات الله كلها على العموم لما ذكرناه ، واختصت بام القرآن للغلبة فيها كالنجم للثريا ، ولهذا سميت السبع المثاني[٢٦] » . اي ان للقرآن في رأيه فنا خاصاً هو فن تفصيل الآيات الذي هو منزلة بين السجع والترسل ،

وآخر الآية فيه يسمى فاصلة وهي ، استنتاجاً منزلة بين القافية والسجعة ، وقد اخذ هذا الاصطلاح عن الباقلاني ( انظر اعلاه ) . لكن الواضح ان ابن خلدون يرمي الى الهروب من مشكلة هي اعطاء وصف للقرآن ليس فيه تشبيه بكلام الناس من سجع وشعر ونثر ، وهذه تشمل كل اصناف الكلام . فهو حائر بين ان يدخل اسلوب القرآن في الدائرة البشرية وهو يعلم انه من المنثور ، وبين ان يبقيه في الدائـرة الالهية فلا يكون مثله شيء من كلام البشر ، وهو يعترف بان كلام القرآن مرسل ، اي ككلام البشر ، لكنه يراه غير مطلق ، ويقيده بالفواصل التي تختص بكلام السماء ، وتختلف عن السجعات والقوافي . انه جنس رابع يكمل الاجناس الثلاثة الأخرى : الترسل والسجع والشعر . غير ان هذا لم يبعد ابن خلدون عن التشبيه ، كما ان الفرق الذي وضعه بين نثر الناس ونثر القرآن غير واضح . فما صفة الفاصلة ؟ انها مقطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها ، لكن الاذواق تختلف ، فشهادتها تختلف ويصبح الحكم على كلام القرآن نسبياً ، ثم ان نهاية كل كلام جيد قد يشهد الذوق بها . ان تجاذبه بين تفكيره العلمي وتفكيره الديني اداه الى هذا المأزق والجأه الى الانحياز في تأويل بعض الآيات ، اذ اعطى كلمة التفصيل معنى وضع الفواصل ، مع ان معناها ، على الارجح ، هو التوسع والتبيين .

وقد وصل الميل الى الفصل بين القرآن وكلام الناس ان امر عبد الله بن طاهر ( ت ٢٣٠ هـ ) بعدم استعارة الفاظه للشعر ، كأنما هو يريد ان يضع حداً صفيقاً بين القرآن والشعر . لكن ذلك كان موقفاً شاذاً لأن الشعراء ، منذ صدر الإســلام ، وهم يقتبسون عن القرآن ، ولأن عددا من النقاد ، ومنهم ابن الاثير ، نصحوا أيضاً باقتباس اجزاء من آياته .

المهم ان النقاد ارادوا ان يضعوا فاصلاً رفيعا بين القرآن والشعر ، تصديقاً لبعض الآيات القرآنية ، وقد استطردوا من ذلك الى وضعهم او وضع بعضهم حاجزاً بين القرآن والسجع لسببين عـلى ما يبدو : لان السجع يقرّب النثر من الشعر من حيث الشكل ، ولأن القرآن ينفي ان يكون الرسول كاهنا والكهان يسجعون . وكل ذلك لأن الكفار اتهموا الرسول بالكهانة والشاعرية واشياء اخرى ، مما يسمح بالظن ، كما ذكرناه آنفاً ، انهم يخلطون بين القرآن والشعر . وبعد ان عرضنا لاسباب هذا الخلط في رأي القدماء ، واكثرها غير مقنع ، يحسن بنا ان نعرض لها وفاقاً لمنهج اكثر دقة وتجرداً ، هو منظورنا الحديث :

١ ـ فالسبب الأول في رأينا هو ان القرآن كان يرتل ، انفاذاً لأمر الآية الكريمة: «أو زِدْ عليه ورتل القرآن ترتيلا » [ المزمل ٤ ] . وقد امر الرسول ، على ما هو مشهور ، بتحسين الاصوات بالقرآن وجاء في الحديث انـه أُذن له ان يتغنى او يترنم به ، وروي انه رجّع في قراءته لسورة الفتح ، وانه طرب لقراءة ابي موسى الاشعري حتى شبهها بمزامير آل داوود[٢٧] .

فينبغي للقرآن بمقتضى ذلك ان يكون اخراجه اخراجاً موسيقياً بسيطاً موافقاً لبدائية

الغناء والموسيقى في نهاية الجاهلية وبداية الاسلام . ومعروف ان الشعر والموسيقى والدين من الامور المتلازمة عند الشعوب القديمة ، ومن ذلك ان الاسرائيليين كانوا يرتلون قصيدة موسى وهم يرقصون على نقر الدفوف ، وذلك بعد قهر المصريين ، كما كانوا يرقصون ويتغنون عند الاحتفال بالعجل الذهبي[٢٨] .

والشعر كان يغنى ، او يتغنى به ، بمعنى انه ينشد ( انظر اعلاه الفصل السابق ) .

فمن المحتمل ان العرب ، حين سمعوا القرآن يرتل على نغم موسيقية ، مع موازنة بين الآيات وسجع ، ظنوا انه شعر وان محمداً شاعر ، او كاهن يسجع ، لا سيما وان الكاهن كان ابرز رجال الدين الجاهلي ، وثنياً كان ام نصرانياً ام يهودياً .

قد يرد على هذا الاحتمال بان الترتيل ليس غناء بل هو الترسل في القراءة والتبيين والتمكين وحسن التنضيد ، ولا يتم بان يعجل في القراءة ، بل بأن تبين جميع الحروف وتوفى حقها من الاشباع[٢٩] . اي هو ما نسميه في ايامنا التجويد . وفي رأي مركليوث ان كلمة رتل في القرآن لا يمكن ان تكون بمعنى غنى لانها وصف للموجود الالهي . ويستشهد لذلك الآية ٣٤ من سورة الفرقان وتقول : « كذلك لنثبت به فؤادك ، ورتلناه ترتيلا » ويرى ان معناها رتب والمزامير تقريباً[٣٠] . بيد ان حجة هذا المستشرق ضعيفة لان فعل رتل استعمل هنا في مجاز مرسل يدل على علاقة سببية ، بمعنى ان الله لم يرتل القرآن بل هو امر ملائكته او عباده بذلك فانصاعوا .

ولنفترض ان الترتيل معناه التجويد ، فالتجويد يقتضي هوا يضاً حداً ادنى من النغم بسبب اشباع الحروف واطالة المدود وتقصيرها . فاذا ما قرن ذلك بتحسين الصوت كان الغناء .

لكن الاعتراض الوجيه الذي يمكن ان يطرح ها هنا هو ان حديث ابن عباس يصف قراءة الشعر بالهذّ اي السرعة ، ويستنكر قراءة المفصل على مثالها ( انظر اعلاه ٢٣ ) وهذا يعني تقويض كل ما توصلنا الى استنتاجه من العلاقة بين الشعر والغناء . على ان ما توصلنا الى استنتاجه لا يمكن التراجع عنه بسهولة لأن الادلة والقرائن التي تؤيده كثيرة . يبقى ان للامر تفسيرين محتملين : فاما ان الشعر كان يغنى احياناً ويقرأ احياناً اخرى قراءة سريعة ، واما ان الناس بعد ان اتسع تعلم القراءة في عهد ابن عباس ( ت ٦٨ هـ ) وكثرة القراءة تعوّد على السرعة ، اصبحوا يقرأون الشعر قراءة عادية ويتركون للمغنين ان يفتنوا في غنائه اذا شاؤوا . ويبدو ان حديث ابن عباس ، على كل حال ، لا يتعلق بعهد النبي لأن الرجل قد ولد في السنة الثالثة قبل الهجرة ، وهذا يعني انه كان في نحو الرابعة عشرة من عمره حين توفي الرسول ، وفتى في مثل هذه السن من المستبعد ان يأتيه الرجال ليخبروه بقراءاتهم ، اما ما رووا من روايته عن الرسول[٣١] فأمر فيه نظر وربما كان في اواخر ايام البعثة .

٢ ـ والسبب الثاني المحتمل هو ان القرشيين لما سمعوا ان القرآن منزل من السماء موحى ، نسبوه الى الشعر والكهانة اللذين ظنوا انهما من وحي الشياطين والجن على ما هو معروف ، واتهموا الرسول، على ما يبدو ، بانه يستوحى الشيطان، فرد القرآن عليهم : « وما هو بقول شيطان رجيم » ( التكوير ٢٥ ) . ولعل كلمة مجنون التي نعت الكفار بها النبي لا تعني فاقد العقل بل هي بمعنى الذي وقع عليه عمل الجن ، وهذا الربط بين الامرين : الجن والجنون نجده عند غير العرب ايضاً ، فالفرس مثلاً كانوا يطلقون لفظة « ديوانه » على المجنون ، وتعني الذي به «ديو » واصلها « ديوه » اي الجان[٣٢] .

اما ما ذهب اليه ماركليوث من ان الشواهد القرآنية المتعلقة بالشعر والكهانة تدل على انه كان من عادة الشعراء التنبؤ بالمستقبل ، وان الشعر كان كلاماً غامضا غير مبين ، وان بعض الكهان العرب كانوا يسمون « شعراء »[٣٣]، فأمر غير مقنع ولا نجد له مؤيداً في المصادر الدينية والأدبية التي بين ايدينا .

يبقى ان نشير الى ان هذا السبب الثاني الذي عرضنا له ما يؤيده في رواية محمد بن كعب القرظي ( اعلاه ٧٥ ) .

٣ ـ والسبب الثالث المحتمل هو اشتمال القرآن على صور فنية رائعة تشبه بعض صور الشعر . وقد اكثر النقاد من استشهاد هذه الصور في البلاغة ، واقتبس عدد من الشعراء منها ، وتناولها المحللون بالدرس ، بما يغنينا عن تقديم البراهين . وحسبنا ان نذكر هاتين الآيتين من سورة النور ، وهما ترسمان صورة نادرة لاعمال الكفار : « والذين كفروا اعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى اذا جاءه لم يجده شيئاً ، ووجد الله عنده فوفّاه حسابه ، والله سريع الحساب او كظلمات في بحر لجي يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب : ظلمات بعضها فوق بعض ، إذا اخرج يده لم يكد يراها ، ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور » ( النور ٣٩ ـ ٤٠ ) ففي هاتين الآيتين من الايحاء والايقاع والتعبير عن احوال النفس ما لا يشبهه الا الشعر . ولو اراد الفارابي ان يمنحه اسما لقال انه قول شعري وفتش فيه عن جمال المحاكاة وروعة التخييل

وربما كانت الصور الغيبية التي جاء بها القرآن وفجأ بها اخيلة الجاهليين فاعتقدوا انها تخييلات محضة واوهام يوحيها شياطين الشعر . هي التي حملتهم على الخلط بين القرآن والشعر ايضاً .

ان الخطابي . على كل حال ، أومأ الى القيمة الفنية للتعبير القرآني ، فكان قريباً مما قدمناه لكن باصطلاحات تلائم عصره وذوقه ( انظر اعلاه ص ٧٦ )

ان سببا من هذه الاسباب التي لا نجد غيرها محتملاً الا اذا رددنا الامر الى القوة

الغيبية ، قد يكون دعا الجاهليين الى الاتهام الذي سبق ذكره ، لكن الاغلب انها جميعا قد اسهمت في هذا الموقف . فللشعر صوره ، وله عند القدماء مصدر ، وله عند الاميين او اشباههم طريقة ايصال ، فالشعر هو هذه الاشياء جميعا ومن الصعب ان نبقي واحداً ونسقط آخر . واذا صح ظننا لا يكون الشعر في مفهوم الجاهليين غير المعلن الكلامَ الموزون المقفى الدال على معنى ( تعريف قدامة ) بل الكلام التصويري الجميل الموحى من الجن والمؤدى بأسلوب من اساليب الغناء . ويؤيد بعض ذلك ما نسب الى حسان بن ثابت حين صاح ان ابنه قال الشعر ( اعلاه ) . وهو امر هام في تاريخ النظرية الشعرية عند العرب اذ هو يوضح الفرق بين مفهوم نقاد العصر العباسي للشعر ومفهوم اهل الجاهلية له ، ويدعم رأينا في ان مصطلح العروض ينبغي ان يوافق العصر الذي اعتبر فيه الشعر اسلوباً مميزاً ، وهو اواخر العصر الجاهلي وبداية الاسلام ( اعلاه ٢١ ـ ٢٢ ) .

هذا الاستنتاج يسمح لنا بالظن ان الشعر الجاهلي لم يكن على صورته التي نعرف اليوم ، بل الاقرب الى المنطق ان يكون قريباً من السجع الحسن الايقاع والرجز الذي هو غناء بدائي ( اعلاه ٦٢ ) فعنصره الاساسي هو الغناء و او الانشاد الذي يجبر خلله والصور التي تمثل مادته،وان الأوزان قد استنبط اكثرها في عصر التدوين،وكان أقلها مستعملاً في صدر الاسلام مع عدم الاحساس القوي بما يسمى عللاً وزحافات ، وعدم التمييز بدقة بين النثر والشعر ، ولا سيما بين السجع والشعر . ثم ان تطور الكتابة والمعرفة الموسيقية قد اديا الى تزايد النشاط الادبي والى القدرة تدريجياً على اقامة الوزن وتطويره وابتكار اوزان جديدة ، حتى كان الخليل فاكتشف العروض وربما زاد اعاريض استنبطها بالقياس وحساب الاحتمالات على ما قدمنا . وتبعا لذلك فان من حقنا ان نشك ، مع الشاكين ، بتلك المطولات التي تنسب الى الجاهلية ومطلع العصر الاسلامي ، ونركن الى القصائد القصار التي قد يخرجها بعض العباسيين من باب الشعر ، ولا سيما تلك التي بنيت على اوزان قصيرة او مجزوءة .

مهما يكن من امر فإن في الشعر المنسوب الى الاسلاميين ما يوحي وجود نوع من المنافسة بين الشعر والقرآن . فقد اضافوا الى سويد بن عدي او بشار بن عدي شعراً فيه انه ترك الشعر والخمر الى القرآن والصلاة[٣٤] ، ورووا ان لبيدا لم يقل في الاسلام الا بيتا واحداً وانه كتب سورة البقرة وقال : « ابدلني الله هذه في الاسلام مكان الشعر »[٣٥] .

لكن حسان بن ثابت يكاد يجمع بين القرآن والشعر من حيث المصدر . فيزعم انه يتلقى القوافي من السماء :

وقافية عجّت بليل رزية ... تلقيت من جو السماء نزولها[٣٦]

وهذا الزعم يتوافق ، في الواقع ، مع ما نسبوه الى النبي في حديثه مع حسان : « اهجهم وجبريل معك » او« اهجهم فانه سيعينك عليهم روح القدس » وما اشبه ذلك ، كما يتوافق مع

ادعائهم ان جبريل اعان حسانا في مديح الرسول بسبعين بيتاً[٣٧] .

لكن في هذا خطراً شديداً ، إذ انه يجعل معركة نفي الشعرية عن القرآن بغير معنى ، لأنه يفهم ان الله يمكن ان يوحي الشعر ، وأن احتمال كون القـرآن شعراً لا يعني انه من صنع البشر بالضرورة ، وليس ما يدعو الى اعتبار ذلك تهمة تتطلب النفي . كما ان كلام ابن فارس ( ت ٣٩٥ هـ ) على تنزيه الله لنبيه عن قول الشعر لتنزيهه عن خصلتي الكذب والاضحاك ، وهما عنده شرطا الشعر ، وعن ان يكون مادحاً ضارعاً وهاجياً ، وعن الايقاع الذي هو ضرب من الملاهي لا يصلح لـرسول ، يصبح دون سند ، ويصبح التأويل الوحيد للآية القائلة « وما هو بقول شاعر » هو ان الله لم يشأ ان يكون القرآن شعراً وكفى . فالامر يتعلق بالارادة الالهية ، وحدها لا بصفات الشعر.وقد أومأ ابن رشيق الى شبه ذلك حين بين ان كون الرسول غير شاعر ليس غضا من الشعر ، كما ان اميته ليست غضا من الكتابة[٣٨] . وقد مر معنا كيف ان هذا الناقد يوحي ان تهمة الرسول بالشاعرية ليست مهينة بل لعلها مشرفة ( اعلاه ٧٧ ) .

## الحواشي

(١) انظر جواد علي المفصل ٦/٧٢٢ ، ٧٣٥ ـ ٧٣٦ ، و ٩/٣٨٧ ، ٣٨٩ . والقرآن الكريم : الانبياء ، الآية ٥ ، الصافات ، الآية ٣٦ ، الطور ، الآية ٣٠ ، الشعراء ، الآية ٢٢٤ .
(٢) انظر القرآن الكريم سورة يس الآية ٦٩ ، الحاقة ٤١ .
(٣) انظر ابن هشام ـ السيرة النبوية تحقيق السقا والابياري وشلبي ( د. ت ) القسم الأول ص ٢٧٠ ، ٢٧١ ، وعبد القاهر الجرجاني ـ الرسالة الشافية . من ثلاث رسائل في اعجاز القرآن تحقيق خلف الله وسلام . القاهرة ١٩٦٨ ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .
(٤) انظر محمد فؤاد عبد الباقي ـ المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم مادة سحر ومشتقاتها . وراجع في القرآن : الانعام ٢٧ ، هود ٥٨ ، الانبياء ٣ ، سبأ ٤٣ خاصة .
(٥) انظر الحاشية ٣ .
(٦) انظر السيرة ٢/٢٩٣ ـ ٢٩٤ .
(٧) الرسالة الشافية ص ١٢٣ .
(٨) انظر جواد علي ـ المفصل ٩/١١٨ ـ ١٢٢ و ٦ / ٧٣٧ واجنتس كولد تسيهر ـ جن الشعر . ضمن عبد الرحمن بدوي ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي . بيروت ١٩٧٩ ص ٢٣٨ ـ ٢٤٦ .
(٩) انظر الخطابي ـ بيان اعجاز القرآن . ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن . ص ٢٨ .
(١٠) نفس المرجع ص ٢٢ . وقد اورد الجرجاني آراء مشابهة في الرسالة الشافية ص ١٢١ ـ ١٢٢ ـ و ١٢٦ ـ ١٢٧ .
(١١) انظر الرسالة الشافية ١٢١ ـ ١٢٢ و ١٢٦ ـ ١٢٧ .
(١٢) انظر رسالة الغفران ص ٢٥٢ .
(١٣) انظر الباقلاني ـ اعجاز القرآن ، ٥١ ـ ٥٦ .
(١٤) انظر الخطابي ـ بيان اعجاز القرآن ص ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٣ ـ ٣٦ ، ٤٠ ، ٥٠ .
(١٥) الباقلاني ـ نفس المرجع ص ٥١ .
(١٦) نفس المرجع والصفحة .
(١٧) انظر العمدة ١/٢٠ ـ ٢١ .
(١٨) انظر النهشلي ـ اختيار من كتاب الممتع ص ١١ .
(١٩) الباقلاني ـ نفس المرجع ص ٥٧ ـ ٦١ .
(٢٠) نفس المرجع ص ٥٧ .
(٢١) انظر رسالة الغفران ص ٤٧٢ .
(٢٢) انظر الصناعتين ص ١٩٩ ـ ٢٠٠ .
(٢٣) انظر المثل السائر ١/١٥٦ ـ ١٥٧ ، ١٩٣ ـ ١٩٧ .
(٢٤) نفس المرجع ص ١٩٨ .
(٢٥) نفسه ٧٦ ـ ٧٧ ، و١١٤ ـ ١١٥ ، ١٢٧ ، وسنعود الى هذا الموضوع مرة اخرى .
(٢٦) مقدمة ابن خلدون . بيروت . ص ١٠٩٣ ـ ١٠٩٤ .
(٢٧) انظر اللسان مادة، رنم. والمنذري ـ مختصر صحيح مسلم . تحقيق محمد الالباني الكويت ١٩٧٩ ص ٣٢١ ـ ٣٢٢ ومحمد عبد الباقي ـ اللؤلؤ والمرجان في ما اتفق عليه الشيخان . الكويت ١٩٧٧ ص ١٥٢ .
(٢٨) انظر الحوفي ـ الحياة العربية. ص ٩٣ .
(٢٩) انظر اللسان مادة رتل .
(٣٠) انظر بدوي ـ دراسات المستشرقين ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .
(٣١) لترجمته انظر الاعلام مادة : عبد الله بن عباس .

(٣٢) قارن جولد تسيهر ـ جن الشعر . ضمن بدوي ـ دراسات ص ٢٢٨ ـ ٢٣٩ وجواد علي ـ المفصل ٦/٧٢٣ ـ ٧٢٤ .
(٣٣) انظر مركليوث ـ نشأة الشعر العربي . ضمن بدوي ـ دراسات ص ٨٧ ـ ٩١ . وقارن ناصر الدين الأسد ـ مصادر الشعر الجاهلي ص ٣٥٣ ـ ٣٥٥ .
(٣٤) انظر جواد علي ـ المفصل ٩/١٢٥ ـ ١٢٦ .
(٣٥) الاغاني . ط. دار الكتب ١٥/٣٦٩ .
(٣٦) انظر شرح ديوان حسان ص ٣٩١ ،قارن عبد الله حامد ـ شعر الدعوة الاسلامية الرياض ١٩٧١ ص ٣٦٠ ـ ٣٦١ .
(٣٧) انظرالاغاني . دار الكتب ، ٤/١٣٨ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٥ .
(٣٨) العمدة ، ١/٢١ .

# القسم الثاني

# المحاكاة والتخييل

# الفصل الأول
# المحـــاكاة

### ١ ـ المحاكاة عند افلاطون :

اول من تكلم على المحاكاة ، على ما نعرف ، هو افلاطون في كتابه **الجمهورية** ولاسيما الجزءين الثاني والعاشر منه ، وان كان ينسب الكلام الى سقراط ، وهذا يسمح لنا باحد افتراضين هما : إما أن افلاطون هو صاحب الرأي واراد ان يقويه بنسبته الى سقراط ، وإما ان الرأي فعلا لسقراط وحفظه افلاطون عنه .

مهما يكن من امر فان في هذا الكلام المنسوب لسقراط ، اثناء محاورته لاديمنتُس ، تعريفا للمحاكاة بانها **تقليد لاناس يمارسون عملاً اختيارياً او اضطرارياً، ويحسبون ان عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيرة او شريرة . ووفقا لذلك يكون فرحهم وترحهم**[١] » وفيه ايضا وصف للمحاكي بانه « **صانع الصورة** » ـ يعني صورة الفضيلة ـ وانه « لا يعرف شيئا عن الوجود الحقيقي[٢] » **وبهذا تكون المحاكاة في نظره تقليدا لاعمال الناس ونسخا لصورة الفضيلة بعيداً عن الحقيقة ، لأن عمل المحاكي شبيه بعمل المرآة**[٢].

ومنطلق افلاطون في هذا الشأن هو نظريته في المثل والجمهورية المثالية . لذلك جعل للحقيقة منازل ثلاثا : منزلة الصنع الحقيقي ، اي الخلق ، وهو عمل الله صانع المثال ، والصنع الانساني وهو ما يقع على افراد الاشياء المصنوعة ، ثم المحاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق[٣] .

ووفاقا لذلك جعل الفنون ثلاثة اصناف : فن استعمال وفن صنع وفن محاكاة . فمستعمل الشيء ادرى الناس به وبشكله الصحيح ، ويأتي بعده في المعرفة صانع افراد الشيء ويليهما المحاكي الذي يحاكي في فنه فن هذين[٤] .

وليست المحاكاة عند افلاطون الا ضربا من **اللعب والعبث** ، وهي تبتعد كثيراً عن الحقيقة والعقل ولا تتوجه نحو غاية سليمة ، والفن القائم عليها هو ، حسب تعبير افلاطون

« وضيع ينكح وضيعة ، فيولدها نسلا وضيعاً » فالفنون جميعا ، والشعر منها ، مواليد وضيعة في رأيه[٥] وجميع انواع المحاكاة الشعرية « تفسد افهام السامعين[٦] » وهي صورة للخُلُق القلق ، والشاعر يتملق الجمهور ، لا يصدر عن فطـرة ولا يرضى العقل ، بل يؤثر الخُلق الانفعالي الذي تسهل محاكاته ، وهو ايضا ملفق اوهام ، بعيد من الحقيقة ، يمد الاحاسيس باسباب القوة ويضعف العقل،من اجل ذلك كله يجب حظر دخوله الى دولة محكمة التنظيم[٧] . كما ان الشعر قادر على ايقاع الضرر حتى بالصالحين ، ويقضي العقل اذن ان يُقصى عن دولة سقراط[٨] التي هي جمهورية افلاطون .

فافلاطون ، باسم الحقيقة والفضيلة ، يحقر المحاكاة وجميع الفنون التي تعتمدها ، وخصوصا الشعر ، موجبا طردها من دولته المثالية : دولته عقلية منظمة ، والشعر عاطفي قلق ، فضلاً عن انه ضار حقير .

ونظريته غيبية ( ميتافيزيقية ) ، مرتكزها كما قلنا القول بعالم المثل ، ولعل هذه الغيبية هي التي حملته على الاعتذار ،ولو تهكما ، من ربة الشعر بقوله ان « ثمة نزاعا قديما بين الفلسفة والشعر[٩] » ، وبعثته على التأكيد ان الشاعر « منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه » مع كونه ، اي الشاعر ، يفتقر الى الفن الذاتي والارادة الحرة ، فهو اداة سلبية وحسب[١٠] .

وقد استنتج ديفيد ديتش ان المحاكاة الفنية في نظر افلاطون محاكاة للمحاكاة ، وذلك ان الاشياء محاكاة للمثل ، والفنون محاكاة للاشياء ، اي محاكاة للمحاكاة ، وانه حين يعترض على الفن المحاكي انما يعترض من وجهة نظر ابستمولوجية ( اي من « منطق العلم » ) متكئاً على نظريته في المعرفة[١١] .

٢ ـ المحاكاة عند ارسطو :

اما ارسطو فمحض المحاكاة وجهاً ايجابيا نازعا عنها تلك الصبغة السلبية الوضيعة ولنذكر أولاً انه لم يعرّف المحاكاة مما يسمح بالظن انه اكتفى بتعريف استاذه افلاطون لها ، لكنه على ما يبدو اتخذ موقف الدفاع عنها وعن مستخدميها في الفن ولا سيما الشعراء ، مفنداً دعاوى استاذه . فحيال تهمة مجافاة العقل والحقيقة والفطرة يقف ارسطو راداً المحاكاة الى الفطرة البشرية عامة ، قائلاً بأن الانسان يتعلم بالمحاكاة وبها يلتذ[١٢].

وهو يقرب الصلة بينها وبين العقل اكثر اذ ينفي وجود الخصومة بين الشعر والفلسفة ، جاعلاً اياه اقرب صلة بالفلسفة من التاريخ واسمى منزلة منه ، فهو يميل الى قول الكليات ، على حين ان التاريخ يميل الى ذكر الجزئيات ، كما ان الشعراء بتمسكهم بما هو ممكن انما يتمسكون بما هو مقنع[١٣] .

وهو ينفي ايضا تهمة العبثية والضرر عن الفن ، مؤكداً انه نافع ذو غاية سليمة ، ويؤدي احيانا الى التطهير ، كما في التراجيديا التي بالرحمة والخوف اللذين تتضمنها تحدث تطهيراً للانفعالات[١٤] .

فليس صحيحا اذن ان الشعر يغذي العاطفة والاخلاق القلقة ويضعف العقل ، وحتى في الكوميديا تكون محاكاة الادنياء محاكاةً لقباحتهم لا لوضاعتهم ، مما يعني انها هي ايضا تؤدي الى التطهير ، ناهيك بان التراجيديا هي محاكاة الاخيار[١٥] .

وليس الشاعر ذلك الانسان المسلوب الارادة بل هو مخترع صانع يتمتع بالقدرة على الاختيار : انه يخترع لقصته افعالاً واسماء[١٦] ، وهو في اختراعه واختياره يلجأ لقانون الرجحان والامكان فعمله « ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان او الضرورة » وهو بهذا يختلف عن المؤرخ ويقترب من الفيلسوف ، والتراجيديا ، فوق ذلك ، محاكاة لاناس افضل مما نعرف[١٨] والقصة نظم للاعمال[١٩] ، فالفن إذا صح تعبيرنا ، يقتضي تجاوز المعرفة العادية الى المعرفة الانتقائية التنظيمية التي لا غنى لها عن العقل .

هذا كله يسقط تهمة المرآتية عن المحاكاة: تهمة النقل الآلي لصورة الاشياء ، والتقليد المحض للاعمال ، ويضعها في حيز الوعي الذي يتعدى المظاهر الى الحقائق ، والدليل على ذلك ان الشاعر في التراجيديا والدراما مثلاً لا يقلد الاشخاص بل اعمالهم وحياتهم ، ويمثلهم في حال الفعل[٢٠] .

ضمن هذا الجو الدفاعي يجعل ارسطو المحاكاة جوهر كل الفنون الصوتية والتشكيلية، مميزاً بين هذه الفنون من حيث الوسيلة ، اي الفن نفسه او آلته ، ومن حيث الموضوع او المادة المحكية ، ومن حيث الطريقة ، اي اسلوب المحاكاة[٢١] ، موضحا ، في شأن الشعر ان جوهره المحاكاة لا الوزن . لكن لا يجب ان نفهم من هذا انه يسقط عنصر الوزن فيه ، بل هو يجعله ركنا من اركان المحاكاة التي تقوم في الشعر على الوزن والقول والايقاع مجتمعة او متفرقة[٢٢]، مؤكدا ان الشاعر هو « من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الاوزان » . غير ان الوزن ، عنده لا يكفي لاضفاء الشعرية على الكلام ، فربما استعمله احدهم في مقالة طبية ، وعندئذ يسمى طبيباً لا شاعراً[٢٣].

ولقد لحظ الدكتور احسان عباس ان ارسطو قد اسقط من حسابه عالم المثل ، ولم يطلق المحاكاة على اصحاب الحرف كما فعل افلاطون . فضلاً عن انه يعد القصيدة محاكاة إذا كانت « كلا محسوساً » لم يفت الشاعر ان يدرك انه يُحدث عن طريق اللغة التي استغلها في فنية معينة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفية[٢٤]

### ٣ ـ المحاكاة عند العرب :

وقد اخذ العرب هذا المفهوم عن اليونان ، على ما يكاد يكون مؤكدا ، ولا يفيد هنا القول ان الفعلين حكى وحاكى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب **الشعر** لارسطو بزمن بعيد . صحيح ان الحكاية تعني تقليد اعمال الانسان او اقواله تقليدا كاملاً ، كما يفهم من معاجم اللغة ، وصحيح انه ورد في الحديث النبوي : « ما سرني اني حكيت انسانا وان لي كذا وكذا » اي فعلت مثل فعله ( اللسان . مادة : حكى ) لكن المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة محاكاة لم يستخدم الا في وقت متأخر . والظاهر ان العرب والمستعربين ظلوا يستخدمون كلمة حكاية كمصدر للفعلين المترادفين، حتى كان عصر المترجمين فاستخدموا المصدر الميمي محاكاة .

أ ـ **الجاحظ** : واول من نظن انه تأثر من ادباء العرب بفكرة المحاكاة اليونانية الجاحظ ( ت ٢٥٥ هـ ) الذي تكلم على الحاكية ، اي المقلد فقال : « انا نجد الحاكية من الناس يحكي الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم ، لا يغادر من ذلك شيئا [ ... ] وتجده يحكي الاعمى لصور ينشئها الوجه وعينيه واعضائه [ ... ] ولقد كان ابو دبوبة الزنجي ، مولى آل زياد ، يقف بباب الكرخ ، بحضرة المُكارين ، فينهق ، فلا يبقى حمار [ ... ] الانهق . وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ، ولا يتحرك منها متحرك حتى كان ابو دبوبة يحركه [ ... ] . ولذلك زعمت الاوائل ان الانسان انما قيل له العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لانه يصور بيديه كل صورة ، ويحكي بفمه كل حكاية [ .... ] وانما تهيأ وامكن الحاكية لجميع مخارج الامم لما اعطى الله الانسان من الاستطاعة والتمكين ، وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة[٢٥] » .يذكرنا هذا القول رأي ارسطو **في ان المحاكاة فطرة وانها طريق العلم ومصدر اللذة** ، مما يسمح لنا بالظن ان المقصود بالاوائل في كلام الجاحظ فلاسفة اليونان ، و إذا كان هذا مجرد احتمال فانه غير مستبعد لأن الكندي ( ت ٢٥٢ هـ ) الذي كان معاصرا للجاحظ قد اختصر كتاب **الشعر** لارسطو ، ويغلب على الظن انه اخذه من ترجمة سريانية قديمة[٢٦] ، ونكاد نوقن بان شرها للعلم معمرا مثل الجاحظ لابد ان يكون قد اطلع على هذا المختصر وتأثر به .

ب ـ **قدامة بن جعفر ( ٣٣٧ هـ )** :

وقدامة بن جعفر الذي تأثر **بالمنطق اليوناني** لا بالنظرية الأرسطية في الشعر ، اكتفى باستخدام فعل حكى دون المصدر ، وحصر الحكاية بالوصف رائياً ان الوصف هو ذكر الشيء بما فيه من الاحوال والهيئات، وان احسن الشعراء من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يتركب منها الموصوف ثم بأظهر هذه المعاني فيه واولاها « حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته » فالحكاية نقل دقيق عن الطبيعة في رأيه ، وهو يستشهد لذلك قول الشماخ يصف أرضاً تسير النبالة فيها ، فيقول :

خلت غيـر آثار الأراجيـل ترتمي　　　تقعقع في الآباط منهـا وفاضهـا

مشيرا الى ان الشاعر قد ذكر هنا الرجالة وبين افعالها بقوله ترتمي ، ووصف حالها في سيرهـا بكلامه على قعقعة جعب النبال ( وفاضها ) ، لأن ذلك دليل على الهرولة او نحوها من ضروب السير ، كما دل على الموضع الذي حملت فيه هذه الرجالة وفاضها وهو الآباط «فاستوعب اكثر هيئات النبالة،واتى من صفاتها؛بأولاها واظهرها عليها،وحكاها كأن سامع قول يراها »[٢٧] ، فالحكاية ليست نقلا دقيقاً وحسب ، بل ايحاء الشيء وكأنه مرئي في الحقيقة .

ج ـ الفارابي :

واذن فالجاحظ وقدامة بن جعفر لم يستخدما مصطلح المحاكاة ، ولعل اول من استخدمه الفارابي ، غير انه لا ينبغي لنا ان نؤكد انه هو مخترعه ، لأن كتاب الشعر كان معروفا قبله ، عرفه ابو بشر متى بن يونس( ت ٢٢٨ هـ ) وعرفه الكندي كما ذكرنا ، واشار اليه اليعقوبي ( ٢٩٢ هـ ؟ ) فقال في كلامه على ارسطو : « وأما كتابه الثامن ، وهو المسمى فوايطيقا فغرضه فيه القول على صناعة الشعر وما يجوز فيه الشعر ، وما يستعمل من الاوزان ، وكل نوع[٢٨] »، كما ان اسحق بن حنين (٢٩٨هـ ) قد ترجم الكتاب لكن لا ندري لاية لغة: اللعربية ام السريانية[٢٩] ، وربما ترجمه غير هؤلاء ايضا ، مما يسمح بالافتراض ان الفارابي ربما اخذ اللفظ عن بعض من سبقوه .

الفارابي لا يعرّف المحاكاة ، لكنه يعدد وسائلها فنفهم ما يعنيه بها ، وهو لا يخرج في هذا عما جاء به افلاطون وارسطو واهل اللغة العربية ، بل اننا سوف نرى انه سيجمع بين موقفين متناقضين : موقف افلاطون وموقف تلميذه ارسطو .

في تعـداده للوسائل يجعل المحاكاة نوعين : « بفعل وبقول » فاما المحاكاة الاولى افتتمثل في ان يحاكي الانسان بيده شيئا ما ، مثل ان يعمل تمثالا يحاكي به انسانا بعينه او شيئا غير ذلك ، او يفعل فعلا يحاكي به انسانا او غير ذلك ، واما الثانية فهي ان يؤلف القول الذي يصنعه الانسان او يخاطب به من امور تحاكي الذي فيه القول ، دالاً على امور تحاكي ذلك الشيء[٣٠] » .

فالمحاكاة عنده محاكاة شكل او فعل او قول وصفي ، فاذا كانت بالقول بدت شبيهة بما يســمى كناية عند البلاغيين ، اذ يلجأ مستعمل المحاكاة الى قول مؤلف من امور تدل على الشيء المحاكي ، ( لفظ الفارابي هنا مضطرب ولا يعرض لمحاكاة الشكل والفعل) .

وليست المحاكاة دائماً امراً بسيطا يخيّل الشيء في نفسه ، بل قد تكون مركبة تخيل وجود شيء في شيء آخر ، كأن يُصنع تمثال يحاكي زيداً وتوضع معه مرآة يرى فيها تمثال زيد » .

« وكذلك نحن ،ربما لم نعرف زيداً ، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا ، لا بنفس صورته ، وربما لم نر تمثالاً له نفسه ، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة ، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه ، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين . وهذا بعينه يلحق الاقاويل المحاكية ، فانها ربما الفت عن اشياء تحاكي الامر نفسه ، وربما الفت عما يحَاكي الاشياء التي تحاكي الامر نفسه ، فتبعد في المحاكاة عن الامر برتب كثيرة [ ... ] وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالامر الابعد اتم وافضل من محاكاته بالامر الاقرب(٣١) » .

وتأثير افلاطون جلي في هذا الشأن ، فقد رأينا كيف ان افلاطون يجعل المحاكاة تحتل المنزلة الثالثة في معرفة الحقيقة ، بعد الاستعمال والصنع . لكن الفارابي لا يقيس الشعر مثل افلاطون بمقياس الحقيقة والمثل ، بل يكتفي بان يأخذ الفكرة العامة عنه في محاكاة المحاكاة زائداً عدداً لا يحصى من المحاكِيات للمحاكَيات . وهو كذلك لا يذم المحاكاة بل يوحى انه يشاطر اولئك الناس الذين يجعلون محاكاة الشيء بالامر الابعد اتم وافضل من محاكاته بالامر الأقرب .

وهو في تمييزه بين المحاكاة والتغليط يفهمنا ، باسلوب غير مباشر ، ان المحاكاة هي المشابهة وذلك حين يقول : « اذ المغلط » ويعني به القول السوفسطائي « هو الذي يغلط السامع الى نقيض الشيء حتى يوهمه ان الموجود غير موجود وان غير الموجود موجود ، فاما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه » ويوضح الامر بمثل مُحَسّ فيوضح ان الحال التي توهم ان الساكن متحرك « مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره الى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير ، هي الحال المغلطة للحس ، فاما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والاجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء(٣٢) » ، فالمحاكاة عنده ليست خداعا بل ايهام بالمشابهة .

وهو فوق ذلك يجعل الاقاويل المحاكية نوعين : اتم وانقص ، خاصا الاستقصاء بالنوع الاول ، والشعر والمعرفة به بالنوع الثاني ، وعليه تكون المحاكاة في الشعر غير تامة . وهو في هذا يفارق ارسطو من ناحية ويقاربه من ناحية اخرى : يفارقه في ان الاستقصاء تستعمل فيه المحاكاة الاتم ، مع ان ارسطو ينفي ان تكون المقالة الطبية الموزونة شعرا لانها تفتقر الى المحاكاة ، وهذا يعني انه ينفي المحاكاة عن الامور التي فيها استقصاء . ويقاربه في انه جعل المحاكاة الشعرية غير تامة ، لان ارسطو كما رأينا يجعل هذه المحاكاة تخضع لمبدأ الاختيار والضرورة والرجحان .

وفضلاً عن ان الشعر قول فيه محاكاة ناقصة ، فان الأقاويل الشعرية اقاويل جازمة كاذبة ، يوقع فيها المحاكي للشيء(٣٣) .

فنظرية الفارابي في المحاكاة ذات وجهين : ارسطي وافلاطوني . ولكن لها ايضا صيغتها

الخاصة : فهي تتسم بالحياد ، خلافا لنظرية الفيلسوفين اليونانيين اللذين اتخذ اولهما موقف الهجوم على الشعر ، وثانيهما موقف الدفاع عنه.

**د ـ ابو سليمان المنطقي**، ( محمد بن طاهر السجستاني ت ٣٨٠) أما أبو سليمان المنطقي استاذ أبي حيان التوحيدي فيتأرجح أيضاً بين النظرية الافلاطونية ، والأرسطية ، فيرى ان المحاكاة أدنى من الطبيعة ومكملة لها في آن معاً .يقول : « وقد علمنا ان الصناعة تحكي الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها ، وهذا راي صحيح [ ... ] وانما حكتها وتبعت رسمها وقصّت اثرها ، لانحطاط رتبتها . وقد زعمتُ ان هذا الحدث [ يعني الغناء ] لم تكفه الطبيعة ولم تغنه ، وانها احتاجت الى الصناعة ، حتى يكون الكمال مستفاداً بها ، مأخوذاً من جهتها[٣٤] » فالمحاكاة بالصناعة هي دون الطبيعة عنـده ، ولكنها شرط ضروري لكمالها ، تحتاجه لتكون مفيدة ، فهي اداة لتحسين الطبيعة .

**هـ . ابن سينا ( ت ٤٢٨هـ ) .**

وابن سينا يتبنى تعريفا للمحاكاة منسوبا لارسطو ، مع ان ارسطو لم يعرّف المحاكاة كما رأينا،وهذا التعريف يقول:«المحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو»، ويشرح ذلك بأمثال عدة كمحاكاة الحيوان بصورة ، وتشبه الناس بعضهم ببعض ، ومحاكاة بعضهم بعضا ويوضح ان من المحاكاة ما يصدر عن صناعة ، او عن عادة ، ويكون بفعل او بقول[٣٥] وهو بهذا يأخذ من الجاحظ ومن الفارابي معا ، مع زيادة التعريف .

لكنه يميز بين الموضوع المحاكى عند اليونان وعند العرب فيرى ان « الشعر اليوناني انما كان يقصد فيه في أكثر الامر محاكاة الافعال والاحوال لا غير ، واما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها كأشتغال العرب . فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين : احدها ليؤثر في النفس امراً من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل وانفعال ، والثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه ، واما اليونانيون فكانوا يقصدون ان يحثوا بالقول على فعل او يردعوا بالقول عن فعل[٣٦] .

والواقع ان هذا التمييز غير واضح ، وان كنا نفهم منه وفاقا لما يذكر ارسطو في شأن الدراما والتراجيدا ، ان شعراء اليونان كانوا يقلدون اعمال الاشخاص وحياتهم لا الاشخاص بذواتهم ، وان العرب يحاكون الاشخاص والذوات بشكل عام ، وغاية اليونان التوجيه الاخلاقي اما العرب فغايتهم التأثير والاعجاب . لكن المحاكاة تستحيل عند ابن سينا تشبيهاً ، اي فناً بلاغياً اكثر منها نظرية شعرية عامة ، وذلك قد يعني ان ابن سينا لم يفهم المحاكاة على وجهها الصحيح ، ربما بتأثير ترجمة ابي بشر متى بن يونس القنائي ( ت ٣٢٨) الذي قرن المحاكاة الى التشبيه[٣٧] وربما ايضاً بتأثير غيره من المترجمين .

وابن سينا يعتقد ان المحاكيات لا تحصى ، والا كانت مشهورة قريبة ، علما بان المستحسن عنده هو الشعر المخترع المبتدع . هذه الفكرة ينبغي ان نربطها بما يعده ابن سينا معجبا وهو غرابة المحاكاة المعبرة عن المعنى[٣٨] ، وذلك يوصلنا الى نتيجة هي ان مقياس جمال المحاكاة هو الاختراع والغرابة المثيرة للاعجاب .

وللمحاكاة ، عنده، غاية هي تحريك النفس بإثارة التعجب ، اي بوساطة الغرابة ، فالمحاكاة في هذا الصدد لا تكون كالصدق ، لأن الصدق اما ان يكون مشهورا فيكون كالمفروغ منه ، واما ان يكون مجهولا فلا يلتفت اليه. لهذا ينبغي ان يحرف القول الصادق عما هو معتاد ، وان يلحق به شيء ، فتستأنس به النفس [٣٩] .

فأبن سينا يحارب المشهور والصادق سواء بسبب الكمية او المحتوى ، ويؤثر الغرابة والطرافة ولو عن طريق التحريف ، الامر الذي يذكر بقانون الضرورة والاحتمال عند ارسطو .

وعندما يذكر صنوف المحاكيات يثبت لنا من جديد انه احال المحاكاة قضية بلاغية وابتعد كثيرا عن ارسطو. فهو حين يتناول بساطة المحاكيات وتركيبها يستشهد تشبيها بسيطا ، اي تشبيه مفرد بمفرد ، وتشبيه تمثيل. وحين يتكلم على ظهور المحاكيات وخفائها يستشهد استعارة تصريحية واستعارة مكنية . وحين يعرض لمحاكـاة الجماد بحي نـاطق يستشهد استعارة فيها تشخيص. وحين يصف محاكاة حالة بمادة يستشهد تشبيه حسي بعقلي [٤٠] .

واذا كانت صنوف المحاكيات عند الرجل تومىء من بعيد الى روح بلاغي فان تقسيمه للمحاكاة لا يترك مجالا للشك باحالته هذه الفكرة الى قضية بلاغية لان كلامه صريح جدا فيها ، فالمحاكاة عنده ثلاثة اقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ومحاكاة الذوائع، ويقصد بالذوائع الاستعارات المبتذلة التي دخلت اللغة لكثرة استعمالها[٤٠] .

فأبن سينا يحاول اذن ان ينسب للعرب محاكاة مميزة هي التي تثير الاعجاب وتحرك النفس وتتصف بالندرة والطرافة والغرابة، وتصور الذوات. وهو معجب بهذه المحاكاة، مائل ضمنا عن محاكاة اليونان التي هي محاكاة افعال واحوال ويراد بها التوجيه الخلقي لا التعجيب لكنه يسقط في البلاغية فتستحيل المحاكاة عنده نوعا من التشبيه والاستعارة ليس الا .

**و - ابن رشد ( ت ٥٩٥ هـ ) .**

ولا يخرج ابن رشد عن هذا النهج كثيرا ، على ان الاضطراب يشوب افكاره ، فهو يوحي ان المحاكاة والتخييل شيء واحد ، ويؤكد ان اصناف التخييل ثلاثة هي : ١ ـ التشبيه بالأداة ٢ ـ الابدال ويشمل الكناية والاستعارة . ٣ ـ التشبيه المبدّل[٤١] ، وهو ما يسميه البلاغيون التشبيه المقلوب . ولا شك ان ادخاله الكناية في حيز الابدال ، أي « أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه »[٤٢] وفق تعبيره ، أمر يستوقفنا لأن المعروف ان الكناية لا صلة لها بالتشبيه .

ويبدو اضطراب ابن رشد جليا حين يجعل للمحاكاة اسطقسات ( عناصر ) ثلاثة هي : التشبيه والوزن واللحن ، ويجعل للتشبيه في الوقت نفسه ثلاث وسائل هي : المحاكاة والوزن واللحن[٤٣] . فيصبح التشبيه من عناصر المحاكاة ، والمحاكاة وسيلة اليه ، والوزن واللحن امرين مشتركين ، فهما مرة عنصران ومرة وسيلتان . بل سنرى ، في فصل التخييل انه سيدخلهما في اجزاء الشعر أيضاً .

وهو حين يتناول « المحاكاة في الاقاويل الشعرية »: يشير الى انها تكون من قبل ثلاثة اشياء النغم المتفقة والوزن والتشبيه نفسه ولا ندري ماذا يقصد بعبارة « من قبل » : هل يقصد بها الوسيلة ، او العنصر ؟ ان هذه الاشياء الثلاثة على اي حال ، هي نفسها التي عدها اسطقسات المحاكاة ، وان استعاض عن كلمة اللحن بعبارة « النغم المتفقة » ، دون ان تفوته الاشارة الى امكان اجتماع هذه الثلاثة معا كما في الموشحات والازجال ، والى ان اشعار العرب ليس فيها لحن بل هي شعر بالوزن وحده ، او بالوزن والمحاكاة معاً[٤٤] .

وهو يعتقد ان موضوع المحاكاة يجب ان يكون طبيعة في نفس المحاكي ، فالانسان يحاكي شبيهه ويفشل في محاكاة غير الشبية . يقول : « وقد يجب مع هذا ضرورة ان يكون المحاكون للفضائل [ ... ] افاضل ، والمحاكون للرذائل انقص طبعا من هؤلاء واقرب الى الرذيلة ، وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو [...] ولهذا كان بعض الشعراء يجيد المدح ولا يجيد الهجو وبعضهم بالعكس[٤٥]». وهذا رأي غريب يؤدي الى ان شعراء المديح الموهوبين جميعهم من الأفاضل ، لأنهم يحاكون الأفاضل ، والى ان شعراء الهجاء من الارذال ..مع علمنا ان المديح او الهجاء لا يتصلان بأخلاق الشاعر ، وربما كان الشاعر الفاضل اعجز الناس عن المديح ، والشاعر السفيه اعجزهم عن الهجاء ، فإننا نتساءل : اذا اجاد الانسان في المديح والهجاء معاً ، وهذا يقع كثيراً لا سيما وان المادح يهجو خصم الممدوح ، والهاجي يمدح خصم المهجو ، فمن اي صنف يكون ؟ في النص، على كل حال ، غموض لا يفسح لنقده نقداً حازماً .

ويصنف ابن رشد المحاكاة صنفين هما : **الاستدلال والادارة** .

ويعرف الاستدلال بأنه «محاكاة الشيء فقط» ، وهو يقابل التعرّف عند ارسطو .

كما يعرف الادارة بأنها « محاكاة ضد المقصود مدحه ، أولا : بما ينفر النفس عنه « ثم الانتقال الى محاكاة الممدوح نفسه » فاذا اريد محاكاة السعادة وأهلها مثلا ابتدىء بمحاكاة الشقاوة ، واهلها ثم انتقل الى محاكاة اهل السعادة « « بضد ما حوكي به اهل الشقاوة»[٤٦]. فالادارة عنده هي ما يقابل مصطلح التحول او الانقلاب عند ارسطو[٤٧] . وغاية الحسن في رأيه هي ما جمع فيه الصنفان : الادارة والاستدلال وهو الغالب على اشعار العرب يعني « الاستدلال والادارة في غير المتنفسة وذلك مثل قول ابي الطيب :

كم زورة لك في الاعراب خافيـة　　ادهى ـوقد رقدوا ـمن زورة الذيب
ازورهم ، وسـواد الليل يشفع لي ،　　وانثنى ، وبياض الصبح يغري بي

فان البيت الاول استدلال والثاني ادارة»(٥٠) . ولعل ابن رشد يعني ان المتنبي يحاكى في البيت الاول شيئاً واحدا وهو زيارة الخلسة في الليل وما تحمله من خطر ، وانه في البيت الثاني يبدأ بتصوير الخفاء والطمأنينة (الشطر الاول) ثم ينتقل الى وصف الظهور والخوف ، فهنا ادارة اي تحول من حال الى حال .

ويبين ابن رشد مجال استعمال هذين الصنفين في موضوع انساني فإذا هو الطلب والهرب موضحا ان « هذا النوع من الاستدلال هو الذي يثير في النفس الرحمة تارة والخوف تارة » ، وانه هو ما يحتاج « اليه في صناعة مديح الافعال الانسانية الجميلة وهجو القبيحة(٥١) » . ولا شك ان ابن رشد كاد يقيد نفسه بالبيتين اللذين استشهدهما منذ قليل ، لأن الشطر الأول من البيت الثاني يتضمن معنى الطلب ، والشطر الثاني معنى الهرب ، كما ان البيت الأول يثير مشاعر الخوف .

والظاهر انه قد اخذ مصطلحي الاستدلال والادارة عن ابي بشر متى بن يونس القنائي لكنه اعطاهما معنى مختلفاً يوافق الشعر العربي. فالادارة عند أبي بشر هي «التغير الى مضادة الاعمال التي يعملون ، وعلى طريق الحق وبطريق الضرورة » . ويضرب مثلا على ذلك ، بأسلوب مضطرب ايضا وكلام فيه نقص مفسد للكلام ، عـلى ما لحظ الدكتور عبد الرحمن البدوي، بقصة الرسول الذي جاء اوديفوس (اوديب) ليبشره ويخلصه من خوفه على امه، زاعما ان هذا الرسول اتى في الشعر بخلاف ما قصد اليه . والواقع ان ارسطو يوضح ان الرسول لم يكد يكشف عن حقيقة نفسه حتى اتى بضد ما اراد(٥٢).

وإذا كان هناك اشتراك بين معنى الادارة عند الرجلين : ابن رشد والقنائي رغم اختلافهما في ميدان التطبيق ، فإن معنى الاستدلال يختلف عندهما اختلافا جذريا. ذلك انه عند القنائي نفس المفهوم الارسطي للتعرف ، اي العبور من جهل الى معرفة(٥٣) بيد انه عند ابن رشد شبيه بالانتقال من هجاء الشخص الى مدح خصمه . ولنلحظ ان كلا الادارة والاستدلال عند أبي بشر وابن سينا من قوام الخرافة ، اي الحكاية المسرحية . على ان ابن سينا يستبدل بالادارة الاشتمال واصفا اياه بأنه الانتقال من ضد الى ضد وبأنه شبيه بالمطابقة ( الطباق ) ، ويستعيض عن مصطلح الاستدلال بمصطلح الدلالة معرفا اياها بقوله : « ان يقصد الحالة الجميلة بالتحسين ، لا من جهة تحسين مقابلها »(٥٤) .

واذن فقد اسقط ابن رشد نظرية ارسطو المسرحية على الشعر العربي الذي لا مسرح فيه بل مديح وهجاء وفنون اخرى، فحل الفن الاول محل المأساة والثاني محل الملهاة ، ومع ذلك فقد جعل صاحبنا الادارة والاستدلال الجزء الاول من اجزاء القول الخرافي تليهما العادات.

لكننا نجده فجأة يتناول « الجزء الثالث لصناعة المديح[٥٥] »وكأنما القول الخرافي هو المديح نفسه . والظاهر ان اضطراب الرجل ناشيء عن تأرجحه بين ما يعرفه من تـرجمات كتـاب ارسطو وتلخيصاته وبين همه في ان يقطع قوانين الحكيم على قد الشعر العربي ، ولعله كان عاجزاً عن تخيل العمل المسرحي فأتخذ له نماذج تطبيقية من الشعر العربي القديم[٥٦] .

ومن الاشياءاللافتة عنده انه يعد الاعتقاد جزءا من المديح يمثل « القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا ، او ليس بموجود كذا » ، كما يعد المحاكاة نظير الاقناع في الخطابة[٥٧] ، والارجح انه يعني بالاعتقاد ايقاع الاعتقاد وذلك ان الاعتقاد يقع عنده من طريقين : المحاكاة والاقناع .

وهذا يخالف رأي ابن سينا الذي يعرف المقدمات الشعرية بانها «المقدمات التي من شأنها ، إذا قبلت، ان توقع للنفس تخييلا لا تصديقا» والذي يرى ان التخييل لا يكون فيه « الغرض بالقول ايقاع اعتقاد البتة[٥٨]»

والواقع ان ابن رشد يأخذ هنا ايضا عن متى بن يونس في نقله لكتاب الشعر.لكن متى يعرف الاعتقاد بأنه « القدرة على الأخبار ايما هي الموجودة والموافقة كما هو فعل السياسة والخطابة[٥٩] » وهو ما يقابل مصطلح الفكر او الفكرة عند ارسطو ، ومعناه « القدرة على قول الأشياء الممكنة،وذلك ـ في الكلام ـ شأن صناعة السياسة وصناعة الخطابة[٦٠]»وقد سماه ابن سينا الرأي ، أو الكلام الرأيي اي « ما اقتُدر فيه على محاكاة الرأي ، وهو القول المطابق للموجود على احسن ما يكون[٦١]». وتشابه العبارة بين ابن رشد وابن سينا يسمح لنا بالظن في هذا المقام ان الأول اخذ فكرة ارسطو عن طريق الثاني .

ويتطرق ابن رشد الى غاية المحاكاة فإذا هي الحث « على عمل بعض الافعال الارادية » والكف « عن عمل بعضها » ولذلك « قد يجب ضرورة ان تكون الامور التي تقصد محاكاتها اما فضائل واما رذائل(...)واذا كان كل تشبيه وحكاية انما تكون بالحسن والقبيح،فظاهر ان» القصـد من الحكاية التحسين والتقبيح»[٦٢] . وهذه الغاية التي اشار اليها ابن رشد هي نفس ما الحقه الفارابي بالتخييل ( انظر ادناه ) ولا غرو فابن رشد يخلط بين المفهومين .

واذ يعرف ابن رشد المديح يعرفه ، بوساطة مصطلح المحاكاة ، تعريفا قريبا من تعريف ارسطو للمأساة . يقول : « والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو انها تشبيه ومحاكاة للعمل الارادي الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة ، لا قوة جزئية في واحد واحد من الأمور الفاضلة[٦٢] » .

وهذا التعريف مأخوذ بصورة شبه حرفية عن ترجمة متى بن يونس ويبدو قـريباً من تعريف ابن سينا للطراغوذية[٦٣] .

بل انه ليرى ان الحكاية ( المحاكاة ) «هي العمود والأس «في المديح « لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون ان يحاكى ، بل انما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي»[64] فاللذة في المديح تنشا عنده ، عن المحاكاة لا عن مجرد ذكر الشيء .

ويعدّد ما يجب ان يحاكى من عادات ويحسن موقعه من السامعين في المدح الجيد ، فنجد انفسنا ازاء ما يشبه الاخلاق الاربعة التي ينبغي ان تعتمد في التراجيديا ، وفاقا لنظرية ارسطو ، وقريبا مما ترجمه متى بن يونس له[65] . هذه العادات التي ينبغي ان تحاكى في رأي ابن رشد هي : ١ ـ الخيّرة الفاضلة في ذات الممدوح والكائنة فيه حقا ٢ ـ اللائقة بالممدوح الصالحة له . فهناك عادات تليق بالمرأة ولا تليق بالرجل مثلا ٣ ـ الكائنة في الممدوح « على اتم ما يمكن ان توجد فيه من الشبه والموافقة » ٤ ـ المعتدلة المتوسطة بين الاطراف ، وليس يمدح بالعادات اللائقة اذا لم تكن « على اتم ما يمكن فيها من المشابهة » للواقع او اذا « لم توجد مستوفاة»[66] . فهي باختصار الفضيلة والموافقة والوجود والتوسط . وهذه اشياء اشار ابن سينا ايضا الى مثلها وذلك اذ تكلم على الفاضل الخير والموافق والمشابه والمعتدل من الاخلاق»[67] وابن رشد في كلامه على محاكاة الفضائل يذكرنا بالتطهير عند ارسطو. فبعد ان يعرف صناعة المديح بانها «تشبيه ومحاكاة للعمل الارادي الفاضل الكامل « ( انظر اعلاه ) يؤكد ان هذه يجب ان تكون « محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلا بما يولد فيها من الخوف والرحمة ، وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة»[68] كما يوجب « على من يريد ان يحث على الفضائل ان يجعل جزءا من محاكاته للاشياء التي تبعث الحزن والرحمة والخوف » ، مؤكدا ان الرحمة والرقة تحدث « بذكر حدوث الشقاوة » لمن لا يستحقها ولا تجب عليه . ويحدث الخوف عند ذكر هذه الاشياء ، بسبب تخيل الامر الضار يقع على الاخرين ، ويحدث الحزن والرحمة عند ذكر الشقاوة ووقوعها على من لا يستحق .

ويفصل طرائق محاكاة الرحمة والخوف فإذا هي في التماس النوائب الصعبة ، لا اليسيرة التي لا تؤدي الى كبير حزن ولا خوف .فهناك فرق بين ما ينزله بعض الأصدقاء ببعض من الرزايا والمصائب وبين ما ينزله الاعداء بعضهم ببعض ، والانسان لا «يحزن ولا يشفق لما ينزل بالعدو من عدوه ، حزنه وخوفه من السوء النازل بالصديق من صديقه . واكثر من ذلك ايلاما ما ينزل المحبون بعضهم ببعض « مثل قتل الاخوة بعضهم بعضا ، او قتل الآباء الابنـــاء ، او الابناء الآباء » ويضرب ابن رشد مثلا على ذلك ما امر به ابراهيم في قتل ابنه ، فهو «في غاية الاقاويل الموجبة للحزن والخوف »[69] في رأيه .

ويعالج ما يسميه البلاغيون مراعاة مقتضى الحال، لكن من خلل نظريته في المحاكاة ، والمراعى عنده هو قدره المخاطبين واحتمالهم ، اذ يوجب الا يورد الشاعر « في شعره من

المحاكاة الخارجة عن القول الا بقدر ما يحتمله المخاطبون من ذلك ، حتى لا يُنسب في ذلك الى الغلو والخروج عن طريقة الشعر ولا الى التقصير(٧٠)» . لكن تستوقفنا هنا عبارة « المحاكاة الخارجة عن القول» وهو يعني بها المحاكاة الدخيلة ( انظر ادناه ص ١٧٤) .

وهو يأخذ فكرة المقارنة بين المحاكاة الشعرية والرسم عن ارسطو ، عبر متى بن يونس ، وينقل شبه حرفي عنه ، مع خلاف ان ارسطو يشير الى ان المصورين والشعراء يصورون الناس احسن مما هم ، في حين ان ابن رشد وقبله ابن سينا ، يريد انهم ان يصوروا الناس كما هم وشيء آخر هو توحيد ابن رشد بين المحاكاة والمديح . يقول : « والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الاشياء التي في غاية الفضيلة . فكما ان المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود ، حتى انهم قد يصورون الغضاب والكسالى ، مع انها صفات نفسيه ، كذلك يجب ان يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكى الاخلاق واحوال النفس »(٧١) واذن فالمحاكاة نقل حرفي عن الواقع ، مع اننا رأينا (اعلاه) ابن سينا يطلب تحريف الواقع .

ويعدد انواع الاستدلالات ذات المحاكاة الجيدة الجارية على الطريق الصناعي ، حسب تعبيره ، يعني الفنية وغير المتجاوزة طريق الشعر ، فاذا هي ستة على الاقل :

١ ـ محاكاة اشياء محسوسة باخرى محسوسة « من شأنها ان توقع الشك لمن ينظر اليها » وتوهم انها الشيء الذي حوكي بها ، كتسمية بعض الكواكب سرطانا لانه ، من جهة الشكل ، يوهم انه كذلك .

« وكل تشبيهات العرب راجعة الى هذا الموضع ، ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضي الشك . وكلما كانت هذه المتوهمات اقرب الى وقوع الشك كانت اتم تشبيها . وكلما كانت ابعد من وقوع الشك كانت انقص ، وهذه هي المحاكاة البعيدة ، وينبغي ان تطرح » وهكذا احال ابن رشد المحاكاة الى تشبيه بحت ، لكنه خالف رأيه السابق في وجوب تصوير الشاعر للشيء بحسب ما هو عليه . وكذلك اتخذ الشك عنده ها هنا معنى التوهم ، وجعل كل تشبيه ومحاكاة متضمنا الشك اي الايهام ، وهذا ما سينسبه النقاد الى التخييل .

٢ ـ محاكاة لامور معنوية باخرى محسوسة « إذا كانت لتلك الامور افعال مناسبة لتلك المعاني حتى توهم انها هي . مثل قولهم في المنة : انها طوق العنق ، وفي الاحسان : قيد [...] وهذا كثير في اشعار العرب». وهو يعني ان فعل التقييد يناسب معنى الاحسان ، لان الانسان المحسن اليه كالمقيد بعمل المحسن . وهنا يشترط ابن رشد التشبيه بالاشياء الفاضلة لا الخسيسة .

٣ ـ المحاكاة بالتذكر . وهي « ان يورد الشاعر شيئا يُتذكر به شيء آخر » كالخط الذي

يذكر بصاحبه ويثير الحزن عليه ان كان ميتا ، او التشوق اليه ان كان حيا ، « وهذا كثير في اشعار العرب » ومنه تذكّر الأحبة عند رؤية الديار والاطلال ، «وما جرت عليه عادة العرب من تذكر الأحبة بالخيال »

٤ ـ المحاكاة بتشبيه شخص بآخر من نوعه بعينه ، ولا يكون الا في الخلق او الخُلق ، وذلك كقول القائل : جاء شبيه يوسف .

٥ ـ محاكاة الغلو الكاذب الذي يستعمله السوفسطائيون من الشعراء ، « وهو كثير في اشعار العرب المحدثين [...] وليس تجد في الكتاب العزيز منه شيئا ، فهو بمنزلة الكلام السوفسطائي من البرهان. ومنه قول المتنبي :

| | |
|---|---|
| لَو الفَلَكُ الدوارُ ابغضتَ سيرَه | لعوّقهُ شيء عن الدوران |

٦ ـ « اقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كان فيها احوال تدل على النطق مثل قول » مجنون ليلى

| | |
|---|---|
| واجهشت للتوباد لما رأيته | وكبّر للرحمن حين رآني |
| فقلت له : أين الذين عهدتهم | حواليك في أمن وخفض زمان ؟ |
| فقال : مضوا واستودعوني بلادهم | ومن ذا الذي يبقى على الحدثان ؟ |

وهو مشهور كثير في اشعار العرب»[٧٢]. وجلي ان ابن رشد يقصد هنا ما يسميه البلاغيون تشخيصا .

وعلى الجملة فان ابن رشد حين يتكلم على انواع الاستدلالات او المحاكاة الجيدة يتناولها تناول البلاغيين للتشبيه من حيث طرفاه وللتشخيص الذي يمكن ان يكون استعارة او مجازا مرسلا ، وللمبالغة التي لا يحمد فيها ابن رشد الغلو ، اي انه تكلم على معظم صور البلاغة فتكون المحاكاة الجيدة اذن هي البلاغة .

وقد اخذ ابن رشد هذا التقسيم على ما يبدو ، عن ترجمة متى بن يونس وعن ابن سينا في كتاب الشفاء حيث تكلم ابو علي على الكذب الواقع موقع القبول وتشبيه الجسمي بالمعاني «كالطوق في العنق تشبه به المنة» وهو نفس مثل ابن رشد ، وتكلم على التذكير بما يكاد نص ابن رشد يطابقه ، وهذه الفكرة على كل حال مأخوذة من ارسطو ، وتكلم اخيرا على اخطار الشبيه بالبال، وعلى المبالغات الكاذبة[٧٣] .

**وابن رشد يرى ان مزج المحاكيات الشعرية باشياء من خارج القول الشعري او عمود الشعر ، وكأنها وقعت اتفاقا من غير قصد ، عمل معجب لأن ما يقع في الاتفاق معجب»[٧٤] وهذه الفكرة تشويه لفكرة ارسطو الذي يشير الى ان احسن ما يثير الخوف والشفقة هو الحدث غير المتوقع لان الدهشة تكون امام الحدث الفجائي اكبر منها امام ما يقع عفوا او اتفاقا ، الا إذا بدا هذا الحدث الاتفاقي مقصودا[٧٥] .**

وكما يشير الى المحاكاة الجيدة والمعجبة ، يومىء الى اصناف **الغلط الذي يجب توبيخ** الشاعر عليه في المحاكاة وهي .

١ ـ المحاكاة بغير الممكن او الممتنع ٢ ـ تحريف المحاكاة كزيادة عدد الآذان في الفرس

٣ ـ محاكاة الناطقين باشياء غير ناطقة ٤ ـ التشبيه بالضد او بشبيهه ، مثل قولهم :

«راحوا تخالهم مرضى من الكرم »

٥ ـ الاتيان بالاسماء الدالة على المتضادين بالسواء (اسماء الاضداد) ٦ ـ ترك المحاكاة الشعرية الى الاقناع والاقاويل التصديقية ، الا اذا كان الاقناع حسنا صادقا»[٧٦] .

وهذا التقسيم يبدو مأخوذاً على التسلسل : من ابن سينا ، من ترجمة متى بن يونس ، من ارسطو نفسه . فقد جعل ارسطو المآخذ على الشعراء خمسة : الاستحالة او مخالفة العقل ، الخسة او ايذاء الشعور ، والتناقض والخروج على اصول الصناعة . اما متى بن يونس فقد جعلها : عدم الامكان ، عدم الاستقامة ( L'invraisemblance ) المضادة (اسماء الاضداد) الاضرار على الصناعة ، وعدم النطق . واما ابن سينا فقد اشار الى ان « الاغاليط والتوبيخات » التي توجه للشاعر خمسة : غير الامكان ، والمحاكاة بالمضاد اي بما يحمل معنيين متقاربين او بما يجب ضده ، والتحريف ، والصناعة التصديقية ، او كون الكلام غير منطقي[٧٧] وهذا التقسيم الأخير اقرب التقسيمات الى تقسيم ابن رشد ولعله هو مصدره .

وقد يُظن ان ما اورده ابن رشد هنا مناقض لبعض ما اورده من انواع الاستدلالات الجيدة ولا سيما النوع السادس منها وهو اقامة الجمادات مقام الناطقين ( اعلاه ١٠٢) فهو هناك مزية وهنا عيب ، والحقيقة انه يحمد اقامة الجمادات مقام الناطقين ويكره عكس ذلك ، اي اقامة الناطقين مقام الجمادات ، فهو يريد التشبيه بالأحياء لا احالة الاحياء جمادات ، اي هو يفضل الأحياء والتشخيص .

واخيراً يضطرب الأمر على ابن رشد وينصح بأن يكون **كلام الشاعر قليلاً بالقياس الى الكلام المحاكي** . ويضرب مثلاً بهوميروس الذي كان ، كما يزعم، يقول مقدمة قصيرة ثم يتخلص الى ما يريد محاكاته[٧٨]. **وهنا نتساءل هل في الشعر كلام محاك وآخر غير محاك ؟ وإذا كان غير محاك فكيف يكون ؟ الواقع ان صاحبنا اخذ هذه الفكرة عن ارسطو بالتسلسل ايضا . فأرسطو يطلب الى الشاعر الا يظهر متحدثاً في المسرح ولا سيما في الملحمة، الا في اقل كلام ممكن لأن كلامه يخرج عن المحاكاة ، ولهذا استحق هوميروس الثناء**[٧٩]. **عدنا**

اذن الى خلط ابن رشد بين المسرح والشعر العادي .وقد وقع ابن سينا في هذا الاضطراب نفسه لكن بصورة اكثر قبولاً اذ قال : « وينبغي للشاعر ان يقل من الكلام الذي لا محاكاة فيه (...) واما اميروس فكان كما يشبب يسيرا يتخلص الى المحاكاة بمرأة او رجل ، بمثل او عادة اخرى » ولهذا استحق المدح المطلق[٨٠]، علما بأن ابن سينا ، كما رأينا ، يحصر الشعر بالمحاكاة والتخييل .

وخلاصة القول في نظرية المحاكاة عند ابن رشد انه اخذ النظرية المسرحية من ارسطو وطبقها على الشعر العربي بصورة شبه آلية ، مع فساد في الفهم واضح ، واذا امامنا نظرية مضطربة غير منطقية في اكثر الاحيان ، نجد فيها المحاكاة مرة مرادفا للتشبيه ، واحيانا مرادفا للبلاغة ككل ، واحيانا مرادفا للمديح ، ونجد المديح فيها يأخذ معنى المأساة بما في المأساة من تعرف وتحول وتطهير وفكرة وعمل ارادي فاضل وعادات واخلاق ورواية لا يقبل الشعر المدحي اكثره .

ولا نعرف من اين اخذ ابن رشد هذه الآراء الأرسطية ، وان اورد في تلخيصه قولين للفارابي[٨١] غير مذكورين في **رسالة في قوانين صناعة الشعر** الأمر الذي حمل الدكتور احسان عباس على الافتراض « ان الفارابي قد تحدث عن الشعر حديثاً مسهباً بالاعتماد على كتاب ارسطو ، وان هذا الكتاب الذي وضعه الفارابي كان معتمد ابن رشد[٨٢]». اي انه يفترض ، على ما يبدو ، ان هناك كتاباً ضائعاً للفارابي ، وان قسماً من رسالته **في قوانين صناعة الشعر** قد سقط ، وهذا في رأينا محتمل لا سيما وان للفارابي رسالتين مخطوطتين الأولى في بحث العروض والثانية في الشعر والقوافي فضلا عن كتاب في صناعة الكتابة ذكره له ابن ابي صيبعة[٨٣] ومن المحتمل ان يكون الذي استقى منه ابن رشد احد هذه الكتب التي لا نعرفها . لكن شدة التشابه بين مصطلحات ابن رشد وابي بشر متى بن يونس وتطابق بعض الأفكار والجمل عندهما ، وكذلك التشابه الشديد بين افكاره وافكار ابن سينا ، كل ذلك يحملنا على الظن ان الرجل اخذ من الاثنين ، ولعله لم يأخذ عن الفارابي .

### ز ـ حازم القرطاجني ( ت ٦٨٤هـ )

وحازم القرطاجني يبدو متأثرا في نظرية المحاكاة بالثلاثة السابقين من نقله ارسطو ومختصريه ، نقصد الفارابي وابن سينا وابن رشد وصولاً الى المعلم الأول . وهو يطمح الى وضع قوانين للمحاكاة اكثر مما وضعت الأوائل ، ويعني بالأوائل اليونان ، في اغلب الظن ، لأنه يعود الى فكرة ابن سينا في التمييز بين المحاكاة عند العرب والمحاكاة عند اليونان ، فيشير الى ان اشعار اليونان كانت اغراضاً محدودة في اوزان مخصوصة ، وان مدار جل اشعارهم على خرافات، ويعني بها القصص المسرحية ، وهذه الخرافات كانوا يفرضون فيها وجود اشياء وصور لم تقع في الوجود ، جاعلين احاديثها امثالاً لما وقع في

الوجود . كما يشير الى انهم كانوا يؤلفون امثالاً ، ويعني بها ما نعني اليوم بالخرافات ، وهذه الأمثال تتناول اشياء موجودة وتشبه كتاب كليلة ودمنة وما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها، وهو يؤكد انهم كانت لهم طرائق يذكرون فيها انتقال امور الزمان وتصاريفه ، وتنقل الدول وما تجري عليه احوال الناس وتؤول اليه ، وهي كثيرة في اشعارهم . اما ما عدا هذه الطرق فلم يكن لهم فيه كبير تصرف وذلك مثل تشبيه الاشياء بالاشياء وليس في شعر اليونانيين شيء منه ، بل وقع في كلامهم تشبيه بالافعال لا بذوات الافعال[٨٤] .

فحازم يحصر الشعر اليوناني الذي اعتنى به الحكيم ، حسب تعبيره ، بالمسرحية وبالمثل والخرافة وبالملحمة كما يحصر محاكاة اليونان بالافعال دون الذوات .

وبازاء ذلك يجد حازم عند العرب كثيرا من الحكم والامثال والاستدلالات والابداع في اللفظ والمعنى والتبحر بهما ، ما لو اطلع عليه ارسطو « لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية » وما حمل ابن سينا على الوعد بابتداع «علم الشعر المطلق»[٨٥]. فحازم يريد ان يكمل نظرية الحكيم ويحقق حلم ابن سينا .

هذه الارادة هي التي دفعت القرطاجني، على ما يبدو، الى الاكثار من التقسيمات والتفريعات ، مما احال نظريته عملية حسابية منطقية ، إذا صح التعبير، ليس فيها من علم الشعر المطلق شيء ، وانما هي تعداد مرهق وسقيم يمكن لأي منطيق متمحل ان يصل الى قريب منه. لقد قسم المحاكاة عدة تقسيمات كل تقسيم، باعتبار خاص:

أ ـ فقسمها بما يشبه ما سماه البلاغيون اعتبار طرفي التشبيه ، متأثرا في ذلك بتقسيم ابن رشد للاستدلالات ذات المحاكاة الجيدة (اعلاه١٠١) .فهو يرى ان المحاكاة قد يحاكى بها موجود بموجود او بمفروض الوجود، من جنسه او من غير جنسه.

ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من ان تكون محاكاة محسوس بمحسوس او محسوس بغير محسوس ، او غير محسوس بمحسوس ، او مدرك بغير الحس بمثله في الادراك .

وكل ذلك لا يخلو من ان يكون محاكاة معتاد بمعتاد او مستغرب بمستغرب، او معتاد بمستغرب، او مستغرب بمعتاد.

وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان اوضح شبها وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ابدع[٨٦] .

هذا التقسيم يدل على ان حازما لم يخرج عن المفهوم العربي للمحاكاة وجعلها مرادفا للتشبيه، اي انه لم يخرج عن الدائرة البلاغية في هذا الشأن الا بزيادة التقسيمات ، وهو يلزم ما قال به ابن سينا عن الغرابة والتعجيب[٨٧].

ب ـ وقسم المحاكاة باعتبار القصد، اي الغاية،فقارب في ذلك كلام البلاغيين على اغراض التشبيه فانواع المحاكاة عنده هي:

١ ـ محاكاة تحسين

٢ ـ محاكاة تقبيح.

٣ ـ محاكاة مطابقة.

ويفصل القول في النوع الثالث موضحاً ان المحاكاة هنا«لا يُقصد بها إلاّ ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه. وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب والاعتبار. وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية او التقبيحية، فان اوصاف الشيء الذي يقصد في محاكاته المطابقة لا تخلو من ان تكون من قبيل ما يحمد ويذم،وان قل قسطها مثلا من الحمد والذم.والنفس من شأنها ان تميل الى ما يحمد وتتجافى عما يذم[٨٨]».

هذا التقسيم مأخوذ من ابن سينا كما يصرح حازم نفسه ، لكن ابن سينا يسمي هذه الاقسام فصول التشبيه وينسبها الى محاكاة اليونان لا العرب[٨٩]، خلافاً لحازم . ويشبه النوع الثالث من هذا التقسيم الاستدلال الرابع ، عند ابن رشد ، وهو المحاكاة بتشبيه شخص بآخر من نوعه بعينه (اعلاه ١٠٢ ) .

ج ـ وقسّم المحاكاة باعتبار الوجود والفرض فذكّرنا بتقسيمات المنطقيين للاسماء ، فهو يقسم المحاكاة الى :

١ ـ محاكاة وجود.

٢ ـ محاكاة فرض .

ويقسم كلا من هاتين اربعة اقسام.

١ ـ محاكاة مطلقة

٢ ـ محاكاة شرط

٣ ـ محاكاة اضافة

٤ ـ محاكاة تقدير وفرض.

د ـ وقسم محاكاة الموجود للموجود، فمزج بين تقسيم النحويين للبدل وتقسيم البلاغيين للتشبيه من حيث طرفيه. واذا امامنا :

١ ـ محاكاة كلي بكلي .

٢ ـ محاكاة جزئي بجزئي.

٣ ـ محاكاة كلي بجزئي

٤ ـ محاكاة جزئي بكلي.

٥ ـ محاكاة محسوس بمحسوس.

٦ ـ محاكاة محسوس بغير محسوس

٧ ـ محاكاة غير محسوس بغير محسوس.

٨ ـ محاكاة غير محسوس بمحسوس.

٩ ـ محاكاة الشيء بالنوع الاقرب.

١٠ ـ محاكاة الشيء بالجنس الاقرب.

١١ ـ محاكاة الشيء بالجنس الابعد.

١٢ ـ محاكاة الشيء ، بغير جنسه[٩٠].

هـ ـ وقسم المحاكاة باعتبار الواسطة فذكرنا تقسيم البلاغيين للتشبيه باعتبار الاداة، مرتدا الى فكرة المحاكاة المركبة عند الفارابي (اعلاه ٩٣). فقد قسم المحاكاة قسمين.

١ ـ ما يخيل لك الشيء في نفسه باوصافه التي تحاكيه.

٢ ـ ما يخيل لك الشيء في غيره.

وضَـرَبَ المثال نفسه الذي ضربه الفارابي عن التمثال والمرآة منتهيا الى القول: «وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة، وادى ذلك الى الاستحالة» وقد استنتج من ذلك امرا مخالفا لاستنتاج الفارابي وهو انه لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض لدرجة ان تبتعد عن الحقيقة برتب كثيرة[٩١].

و ـ ومن جهة التداول والابتداع ففضل المخترع لانه «اشد تحريكا للنفس [...] يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها الى الانفعال بديها، بالميل الى الشيء والانقياد اليه والنفرة عنه والاستعصاء عليه » وهو في هذا المقام يقتبس فكرة المحاكيات النادرة المعجبة عن ابن سينا فيؤكد ان المتماثلات والمتشابهات او المتخالفات كلما كان وجودها قليلاً ، وامكن مع ذلك استيعابها واستيعاب اشرفها واشدها تقدما في الغرض اشتد اعجاب النفوس بها وتحركها لها[٩٣].

ز ـ وقسم المحاكاة اقساماً كثيرة أخرى من جهة المألوف والمستغرب ففضل المستغرب[٩٢] .

ح ـ ومن جهة المعنى فجعلها : زمنية اي محاكاة قصص، وحكمية اي محاكاة حكمة، وجوهرية وعرضية، وقصصا بقصص، وقصصا بحكمة، وحكمة بحكمة[٩٤]. ومما يصنعه حازم انه يحصر المحاكاة الشعرية بما يدرك بالحس، نافيا في الوقت نفسه ان تكون الاسماء الدالة على معنى حقيقي، تخييلا شعريا، والا كانت اللغة كلها شعرا[٩٥].

ويستحسن في هذه المحاكاة الحسية ان يبدأ الشاعر «بالاصل في الشيء والاشهرفيه[٩٦]». وهذا يذكرنا بما يشترطه البلاغيون في التشبيه، اذ يطالبون بان يكون المشبه به اعرف بوجه الشبه في بيان الحال، وان كانت عبارة حازم غير واضحة ولا تؤدي هذا المعنى.

واذ يتناول المحاكاة من حيث التمام والنقص والاحالة نجده يعيد بعض افكار الفارابي. فالمحاكاة التامة في الوصف هي عنده، استقصاء الاجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف . وهي في الحكمة استقصاء اركان العبارة عن جملة اجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والاحوال وما تستمر عليه الازمنة والدهور ، وهي في التاريخ استقصاء اجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها . وقد يعتقد احدنا ان التاريخ المقصود هنا هو رواية احداث ووقائع الماضي التي تتصل بالتطور البشري لجماعة ما او لنشاط انساني ما وتستحق التدوين وفاقا لاسس علمية خاصة ، الا ان المراد في الواقع هنا هو القصص الشعري بدليل ان حازما يستشهد بقصيدة الاعشى التي تروي قصة السموأل وحفظه لسلاح امرىء القيس .

والمحاكاة الناقصة عند القرطاجني هي ما أخل فيها بذكر بعض اجزاء الحكاية . والاحالة المحضة هي ما لم يورد فيها ذكر اجزاء الحكاية الا اجمالا، وهي لا تعد محاكاة[٩٧].

وغني عن القول ان حازما هنا يخالف ارسطو من جهة، لان ارسطو يميز بين المؤرخ والطبيعي الذي ينظم في الطب وبين الشاعر، ويخالف الفارابي من جهة ثانية، لان الفارابي يخص الاقاويل المحاكية الاعم بالاستقصاء والاقاويل المحاكية الانقص بالشعر (اعلاه ٤٧)

وحازم يطلب فوق ذلك «ان يكون المثال المحاكى به معروفا عند جميع العقلاء او اكثرهم بالسجية. ولا يحسن ان يكون مما ينكر ويجهل[٩٨] » .

وهو يقول بمبدأ التناسب بين المحاكى به والقصد، وذلك بأن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود إمـــالة النفس نحوه مما تميل اليه النفس، وان يكون ما يحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه[٩٩]». وقد رأينا من قبل كيف ان حازما قال ايضا بمبدأ اللياقة بين الوزن وبين المقصد او الغرض (اعلاه ٣٠) ونزيد ها هنا انه يقول بوجوب محاكاة الاوزان لمقاصد الجد والرصانة والهزل والرشاقة والبهاء والتفخيم والصغار والتحقير، فلكل مقصد من هذه ما يناسبه من اوزان الشعر. وقد اشار حازم الى ان اليونان كانت تلتزم لكل غرضا وزنا يليق

به[١٠٠] فمبدأ التناسب واللياقة، عنده، مبدأ واحد مركزه الغرض الشعري وتدور حوله ثلاثة اشياء هي المحاكى به والمحاكاة والوزن .

وعلاوة على ذلك هو يقول بالتناسب بين المتحاكين مستكرها المحاكاة بين اصحاب المقامات والالوان المختلفة[١٠١] وهذا يرجعنا الى الشروط التي وضعها نقاد العرب للمدح الجيد وللخطابة المتقنة والرسائل البديعة، اذ خصوا كل طبقة من طبقات المجتمع بصفات، وطلبوا لهم طريقة خاصة في المخاطبة، وقاعدة حازم العامة هي ان الاغراض وتخييل الحال والقول واللفظ يجب الا يتعرض الشاعر في كل منها الى ما هو اليق بمضاده او بمناسب مضاده او مضاد معناه والا ادى ذلك الى التدافع. ومثال ذلك ان يُذم بما هو اليق بالمدح، او ان يقع سوء الادب حيث يجب حسن الادب، اوان يبدأ المديح بما يتطير منه وغير ذلك[١٠٢].

واخيرا فان حازما لا يكتفي بالعناية بالصورة في المحاكاة، بل يشغل نفسه باللفظ ايضا، ويفهم منه ان اللفظ هو مادة الصورة الشعرية،مثله مثل عتاقة الاصباغ في الرسوم الملونة. وكما ان الصورة اذا كانت رديئة الاصباغ متنافرة الاوضاع نبت العين عنها ولم تلذ لها مراعاتها، وان كانت صحيحة التخطيط، وكذلك الالفاظ الرديئة والتأليف المتنافر وان عبرت عن المحاكاة الصحيحة فانها تؤذي السمع فيشغل السمع النفس عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل[١٠٣].

وزبدة القول ان الجبل تمخض فولد فأرا لان صاحبنا الذي طمح الى وضع علم الشعر المطلق واستكمال نظرية ارسطو وتحقيق مرتجى ابن سينا لم يخرج عن افكار سابقيه الا في تقصي الحالات المختلفة للمحاكاة على طريقة المناطقة والبلاغيين،فابتدع تقسيمات كثيرة قليلة الغناء مرهقة، وبدا بلاغيا اكثر منه صاحب نظرية شعرية، وذلك انه كاد يخلط معنى المحاكاة بمعنى التشبيه خلطا تاما. وحين اراد ان يبتدع شيئا خالف ارسطو فخلط بين المؤرخ والشاعر، وخالف الفارابي فجعل الاستقصاء محاكاة شعرية،فكسر مزراب العين،كما يقول العامة. فالمتعارف ان الاستقصاء امر علمي، خاصة اذا كان تاما، وهو عدو للشعر الذي يتميز بالغموض والايجاز واللمح على ما قال به اكثر النقاد. ولم يفت القرطاجني ان يعبر عن ولعه بالتناسب فادخله ميدان المحاكاة جاعلا الغرض الشعري قطبا له والمحاكى به والمحاكاة والوزن تدور في فلكه.وشيء آخر هو انه تكلم على التناسب بين المتحاكين فذكرنا بشروط النقاد التي وضعوها لمخاطبة الناس. الا انه امتاز بشيء هو اشارته الى اثر اللفظ الرديء والتأليف المتنافر في المحاكاة، فهذا ، في رأيه ، يشغل النفس عن المحاكاة نفسها .

وهكذا رأينا كيف ان العرب والمستعربين الذين اخذوا فكرة المحاكاة عن اليونان، ولا سيما ارسطو، حاولوا ان يطبقوها في ميدان آخر غير ميدان التمثيل المسرحي الذي عني به الحكيم، فارغموها على ان تشمل الشعر الذاتي ولا سيما المدحي، وابتعدوا عن معناها اليوناني.

وانشأوا لها معنى عربيا اسقطوا عليه مفاهيمهم البلاغية والمنطقية والنحوية والنقدية فجعلوها مرادفا للتشبيه، او لما اصله تشبيه اي استعارة، وربما الحقوا بها الكناية ايضا. واكثر من توسع في هذا الامر حازم القرطاجني الذي احال المحاكاة تشبيها يدرس من حيث طرفاه ووجه الشبه فيه والاداة ، وجعلها احياناً كالبدل الجزئي او الكلي، واستعار لها مصطلحات المناطقة كالمطلق والمضاف ، واقتبس لها فكرة النقاد في ما ينبغي ان تمدح به او تخاطب كل فئة من الناس ، فطلب اعتبار المقامات والألوان في المحاكاة .

ولعل من المفيد القول ان نظرية المحاكاة ، مع انها اساس كتاب **الشعر** الذي ترجم الى العربية ولخص عدة مرات ، لم تؤثر في قواعد الشعر العربي وذلك لامرين :

١ - لأن العرب لم يفهموها.

٢ - ولأن انطباقها على الشعر العربي كان متعذرا، فهي قد توافق الشعر الدرامي والبطولي والديثرامب، لكنها لا تستطيع ان تشمل مثل قصائد المتنبي[١٠٤].

## الحواشي

(١) انظر جمهورية افلاطون . نقل حنا خباز بيروت ١٩٦٩ ص ٣٠٩ ـ ٣١٠ .
قارن ديفد ديتشس ـ مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د . محمد نجم . دار صادر بيروت ١٩٦٧ ص ٣٤ .
(٢) ديتش نفسه ٣٠ ، ٣٢ ،
(٣) نفسه ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ .
(٤) نفسه ٣٣.
(٥) نفسه ٣٤ .
(٦) نفسه ٢٨ ،
(٧) نفسه ٣٦ ٠
(٨) نفسه ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ .
(٩) نفسه ٣٩ ٠
(١٠) نفسه ١٩ ٠
(١١) نفسه ٤١ ٠
(١٢) انظر شكري عياد ـ كتاب ارسطو طاليس في الشعر. القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٦ .
(١٣) نفسه ٦٤ ٠
(١٤) نفسه ٤٨ ٠
(١٥) نفسه ٣٤ و ٤٦ ٠
(١٦) نفسه ٦٦ ٠
(١٧) نفسه ٦٤ .
(١٨) نفسه ٦٢ .
(١٩) نفسه ٥٠ ٠
(٢٠) نفسه ٣٤ و ٥٢ ٠
(٢١ نفسه ٢٨ ، ٣٤ .
(٢٢) نفس المرجع ٢٨ ٠
(٢٣) نفس المرجع ٣٠ ٠
(٢٤) انظر احسان عباس ـ فن الشعر. دار الثقافة. بيروت ١٩٧٩ ص ١٥ .
(٢٥) انظر البيان والتبيين . تحقيق هارون ١/٦٩ ـ ٧٠ وقارن محمد غنيمي هلال ـ المدخل ص ١٩٤
(٢٦) انظر شكري عياد ـ كتاب ارسطو طاليس ص ١٩٨٣ .
(٢٧) قدامة ـ نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى. القاهرة ١٩٤٨. ص ١١٨ ـ ١١٩ .
(٢٨) تاريخ اليعقوبي . دار صادر بيروت ١٩٦٠، ١/ ١٣٠.
(٢٩) انظر نفسه ١٩٣ وبدوي ـ فن الشعر ص ٥٠ ـ ٥١ .
(٣٠) الفارابي ـ جوامع الشعر ضمين تلخيص كتاب ارسطا طاليس في الشعر. تحقيق محمد سالم . القاهرة ١٩٧١ ص ١٧٤.
(٣١) نفسه ١٧٥ .
(٣٢) الفارابي ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني.وقارن ضمن ارسطو طاليس ـ فن الشعر. تحقيق بدوي . بيروت ١٩٧٣ ص ١٥٠ ـ ١٧٦ . وقارن عبد الجبار داوود البصري مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة . وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٥ ص ١٠ ـ ١١ .
(٣٣ ) نفسه ١٥٠ .
(٣٤) ابو حيان التوحيدي ـ المقابسات ص ١١٢ .

(٣٥) ابن سينا ـ فن الشعر . ضمن ارسطوطاليس ـ فن الشعر . تحقيق بدوي ص ١٨٦ .
(٣٦) نفسه ١٦٩ ـ ١٧٠ .
(٣٧) انظر نفسه ص ٨٥ وما يليها .
(٣٨) نفس المصدر ١٦٢ ـ ١٦٣
(٣٩) نفس المصدر ١٦٢ ـ
(٤٠) انظر ابن سينا ـ المجموع او الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر . تحقق وشرح محمد سليم سالم القاهرة ١٩٦٩ ص ١٧ ـ ٢٠ .

قارن احمد مطلوب ـ دراسات بلاغية ونقدية . ص ٣٥٥ .
(٤١ ) و (٤٢) انظر ادناه ص ١٣٠
(٤٣) نفس المصدر ٢٠٩ ، ٢١٠ .
(٤٤) نفسه ٢٠٣
(٤٥) نفسه ٢٠٤ ـ ٢٠٥ . وهذا مأخوذ من ارسطو الذي يرى ان الشعر انقسم وفاقا لأخلاق قائليه ، فمن كان اميل الى الدناءة حاكى افعال الادنياء ونظم قصائد الهجاء ، كما نظم غيره اغاني التمجيد والمديح . انظر: عياد . كتاب ارسطوطاليس في الشعر. ص ٣٨ .
(٤٦) نفسه ٢١٦
(٤٧) نفسه ص ٣٠ وما بعدها .
(٥٠) نفسه ٢١٦ والمتنفس ذو النفس ، اي الانسان والحيوان .
(٥١) نفسه
(٥٢) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ١٠٦ ـ ١٠٧ وشكري عياد ـ كتاب ارسطو طاليس ص ٧٠ ـ ٧١ .
(٥٣) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ١٠٧ وعياد ـ كتاب ارسطو طاليس ٧٢ ـ ٧٣ .
(٥٤) انظر بدوي ـ نفس المرجع ص ١٠٦ ، ١٧٩ .
(٥٥) نفس المرجع ص ٢١٠ ـ ٢١١ .
(٥٦) وانظر في هذا الموضوع احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٥٢٣ ـ ٥٢٥ .
(٥٧ ) انظر بدوي ـ نفس المرجع ص ٢١١ .
(٥٨) انظر المجموع ص ١٥ . وكذلك ادناه فصل التخييل .
(٥٩) انظر فن الشعر ص ٩٩ وعياد ـ كتاب ارسطو طاليس ص ٥٥ .
(٦٠) انظر عياد ـ نفسه ص ٥٤ ـ ٥٦ وقارن ببدوي ـ نفسه ص ٢١ .
(٦١) انظر بدوي ـ نفسه ص ١٧٩ .
(٦٢) نفسه ٢٠٤ ، ٢٠٨ .
(٦٣) قارن عياد ـ كتاب ارسطوطاليس ص ٤٨ ـ ٤٩ وفن الشعر ١٧٦ .
(٦٤) انظر فن الشعر ص ٢١٠ .
(٦٥) انظر بدوي ـ فن الشعر ـ ٤٢ و ١١٥ وعياد ـ كتاب ارسطو طاليس ٨٨ ـ ٨٩ .
(٦٦) بدوي ـ فن الشعر ٢٢١.
(٦٧) نفسه ١٨٨ .
(٦٨) نفسه ٢٠٨ .
(٦٩) نفسه ٢١٨ ـ ٢٢٠ ، وقارن بآراء ارسطو . وترجمة متى بن يونس له في عياد ـ كتاب ارسطو طاليس ص ٧٦ ـ ٨٧ .
(٧٠) نفسه ٢٢١ .
(٧١) انظر فن الشعر ١١٧ و( ٢٢٢). ومحمد سالم ـ تلخيص ص ١١٠ ـ ١١١ . وقارن بنظرية ارسطو وترجمة متى بن يونس عياد ـ كتاب ارسطو طاليس ٩٢ ـ ٩٣
(٧٢) فن الشعر نفسه ٢٢٢ ـ ٢٢٨ . قارن احسان عباس تاريخ النقد ٥٢٥ ـ ٥٢٦ .
(٧٣) انظر عياد كتاب ارسطو طاليس ص ٩٢ ـ ٩٧ وبدوي ـ فن الشعر ص ١٨٩ ـ ١٩٠
(٧٤) نفسه ٢١٥ وسالم ـ تلخيص ص ٩٣ .

(٧٥) انظر بدوي ـ فن الشعر ٢٩ . وعياد كتاب ص ٦٨ ـ ٦٩ . وسالم نفسه .
(٧٦) انظر بدوي ـ فن الشعر ٢٤٧ ـ ٢٤٩ وسالم ـ تلخيص ١٥٨ ـ ١٦١ .
(٧٧) انظر بدوي ـ فن الشعر ٧٧ ، ٧٨ و ١٩٦ و ١٩٧ ، وعياد ـ كتاب ١٥٢ ـ ١٥٣ .
(٧٨) نفسه ٢٤٦ ـ ٢٤٧ وسالم ـ تلخيص ١٥٧ ،
(٧٩) انظر بدوي فن الشعر ٦٨ ـ ٦٩ . وعياد ـ كتاب ١٣٨ ـ ١٣٩ .
(٨٠) انظر بدوي ـ نفسه ص ١٩٥ .
(٨١) انظر سالم ـ تلخيص ص ٦٧ ، ١٦٣ .
(٨٢) احسان عباس ، تاريخ النقد ص ٥٢٢ .
(٨٣) انظر ـ حسين محفوظ وجعفر آل ياسين ـ مؤلفات الفارابي بغداد . وزارة الاعلام . ١٩٧٥ . ص ٢٩ ، ٣١٥ ، ٣٢٩ .
(٨٤) منهاج البلغاء ص ٦٨ ـ ٦٩ .
(٨٥) نفس المصدر ٦٩ .
(٨٦) نفس المصدر ٩١ .
(٨٧) نفس المصدر ١٤ و ٩٦ .
(٨٨) نفس المصدر ٩٢ .
(٨٩) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ١٧٠ ـ ١٧١ .
(٩٠) منهاج البلغاء ٩٢ ـ ٩٣ حتي هذا الموضع لا يقدم حازم اي مثل توضيحي .
(٩١) نفس المصدر ٩٤ ـ ٩٥ و ١٢٦ ـ ١٢٩
(٩٢) نفس المصدر ـ ٩٥ ـ ٩٦ .
(٩٣) نفس المصدر ٤٦ ، ٩٦ .
(٩٤) نفس المصدر ٩٧ و ٩٨ .
(٩٥) نفس المصدر ٩٨ .
(٩٦) نفس المصدر ص ٩٩ .
(٩٧) نفس المصدر ١٠٥ ـ ١٠٦ .
(٩٨) نفس المصدر ١١٢ .
(٩٩) نفس المصدر ص ١١٣ .
(١٠٠) انظر نفس المصدر ص ٢٦٦ وادناه ١٣٩ .
(١٠١) نفس المصدر ١١٤
(١٠٢) نفس المصدر ١٤٧ ـ ١٥٣ ( وانظر ادناه ١٣٨ ـ ١٣٩ .
(١٠٣) نفس المصدر ١٢٩ .
(١٠٤) قارن احسان عباس ـ فن الشعر . دار الثقافة . ببيروت ١٩٧٩ . ص ١٦ .

# الفصل الثاني
# التخييل

**١ ـ التخييل لغة :**

الخطأ في النقل يؤدي احيانا الى نوع من الخلق ، لا سيما اذا حاول الناقل ان يؤول ويتوسع . ولعل هذا ما وقع لارباب الثقافة الاسلامية العربية حين طفقوا ينقلون عن اليونان ، حاولوا ان يعربوا اللغة فاسقطوا عليها افكارهم وحملوها مفهوماتهم ،وإذا شيء طريف لم يتنكر لصلة الرحم، لكنه فضل العصبات. هذا يبدو متعارفاً، لكنه يتجلى اكثر ما يتجلى في النظرية الشعرية عند العرب ، حين راحت تمتح من معين اليونان باختصار كتاب « الشعر » لارسطو ونقله الى العربية ، منذ اواسط القرن الهجري الثالث . وإذا كانت فكرة المحاكاة من اطرف ما دخل النقد العربي بالنقل المحرف ، فان فكرة **التخييل هي في الحق بنت العقل** العربي الاسلامي ، ولا تشبه خؤولتها الا في ملامح قليلة .

والظاهر ان مصدر« التخييل » كالمحاكاة، من الاشتقاقات المتأخرة.فلسان العرب الذي يكاد لا يدع كلمة الا ويؤيد شرحها بشواهد من الشعر او القرآن او السنة ، لا يستشهد لهذا المصدر الا قولاً لمحمد بن حبيب المتوفي سنة ٢٤٥هـ ، اي في الفترة التي ظهرت فيها نقول كتاب **الشعر** ومختصراته ، وهو : « خيّل عليه تخييلا : وجه التهمة اليه[1] » وهذا التفسير لا صلة له بالشعر ، بل لعله الصق بالقضاء .

بيد ان **فعل خيّل** من الافعال القديمة التي يبدو انها سبقت مصادرها ، مثل فعل عقل ، ونجد مشتقات خيّل في صفات السحاب ، وذلك في قولهم : **السحابة المخيّل** والمخيّلة ، اي التي تحسبها ماطرة . ونجد مشتقاته ايضا في أسم المفعول « **مخيَّل** » الذي يستخدم وصفا للكساء الاسود المنصوب على عود والذي يوهم وجود شخص ، وفيه ينسب لابن الاحمر ، الذي لا ندري ان كان هو الجاهلي هنيء ابن الاحمر ام هو المخضرم عمرو بن احمر المتوفي سنة ٦٥ هـ ، هذا البيت :

فلما تجلى ما تجلى من الدجى ... وشمّر صعل كالخيال المخيَّل

الخ [2] .

بل نجد **الصيغة الفعلية** نفسها في شعر لا عشى قيس (ت ٧ هـ ) يقول فيه :

لنقاتلنكمُ على ما خيّلتْ ولنجعلن لمن بغى وتمردا
ما بين عانة والفرات كأنما حش الغواة بها حريقا موقدا(٣)

وهو يعني : لنقاتلنكم على ما اوهمتكم انفسكم الخ ..

ونجدها كذلك في اوثق ما يمكن الركون اليه في هذا المجال ، وهو القرآن ، وذلك قول الآية الكريمة : « يخيل اليه من سحرهم انها تسعى(٤) » . وقد فُسر فعل يخيّل ها هنا بـ« يشبّه » اي يحمل على التوهم(٥) .

وببساطة ان هذا الفعل مزيد للتعدية ، اصله خال اي ظن ، وضعّفت عينه ليدل على معنى الحمل على الظن ، اي الايهام ، وهو على صلة بالخيال والخيالة « اي ما تشبهّ لك في اليقظة والحلم من صورة » او « الشخص والطيف » ولا سيما ما تراه في المرآة او الحلم وما تراه من ظل(٦) ، ولذلك استخدموه في وصف السحابة التي تشيم فيها المطر ، وفي وصف ما يوضع في الحقول وغيرها لايهام الناس بوجود شخص .

وفعل خيّل كما رأيناه في الآية الكريمة مرتبط بالسحر ، لكأن السحر هو قمة التخييل . وربما كان هذا ما اراده ابن خلدون في حديثه بالنوع الثالث من السحر ، وذلك إذ قال : « والثالث تأثير في القوى المتخيِّلة : يعمد صاحب هذا التأثير الى القوى المتخيِّلة ، فيتصرف فيها بنوع من التصرف ، ويلقى فيها انواعا من الخيالات والمحاكمات ، وصورا مما يقصده من ذلك ، ثم ينزلها الى الحس من الرائين بقوة نفسه المؤثرة فيه ، فينظرها الراؤون كأنها في الخارج ، وليس هناك شيء من ذلك [...] ويسمى هذا عند الفلاسفة الشعوذة او الشعبذة(٧) » . صحيح ان الذين استخدموا هذا المصطلح في ميدان الشعر لم يقصدوا الشعوذة ، الا اننا سنشعر انهم قصدوا شيئاً من السحر ، او اثرا كأثره ، علما بأن الشعر على صلة قديمة بالسحر .

٢ ـ التخييل عند الفارابي : واول من نقرأ له هذا المصطلح النقدي الفارابي الذي سبق كذلك الى مصطلح المحاكاة كما رأينا . وقد يكون هنا ايضا قد اخذ ممن سبقوه من نقلة كتاب الشعر او مختصريه ، لا سيما وان ابا بشر متى بن يونس ، المتوفي سنة ٣٢٨هـ قد ترجمه له ، واستخدم هذا المصطلح ، وان كان المحققون يفضلون ان يقرأوا الكلمة خلافا لما ورد في المخطوطات ، ووفاقا لمحتوى كتاب ارسطو باليونانية ، فيجعلها بعضهم التجميل وبعضهم الآخر التبجيل.(٨)

ندع هذا ونعدي القول الى ان الفارابي لا يعرّف التخييل بل يشير الى اثره النفسي فيقول « يعرض لنا عند استماعنا الاقاويل الشعرية ، عن التخييل الذي يقع عنها في انفسنا ، شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذي يشبه ما نعاف : فاننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاف ، فتنفر انفسنا منه ، فنتجنبه ، وان تيقنا انه ليس في الحقيقة كما

**خيل لنا** ، فنفعل فيما تخيله لنا الاقاويل الشعرية وان علمنا ان الامر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا ان الامر كما خيله لنا ذلك القول ، فان الانسان كثيرا ما تتبع افكاره تخيلاته [...] .

وانما تستعمل الاقاويل الشعرية في مخاطبة انسان **يستنهض لفعل شيء** [٩] » .

فاثر التخييل عند الفارابي شبيه باثر **المحاكاة بالفعل التمثيلي الماساوي** عند ارسطو ، اي بالفعل الذي يثير الرحمة والخوف فيؤدي الى التطهير من الانفعالات[١٠] ، لكأن الفارابي يكمل نظرية الحكيم : فذاك يقتصر على الشعر التمثيلي وهذا على الشعر المحض . ولنلحظ ان المعلم الثاني يمهد لما نسميه اليوم **الايحاء** ،لان التخييل عنده ، وكما نستطيع ان نعبر عنه بلغتنا الحديثة ، هو ايحاء **او خلق لحالة نفسية** في ذات المتلقي هي حالة النفور او القبول ، وذلك قول الفارابي :« والاقاويل الشعرية هي التي تركب من اشياء شأنها ان تخيل في الامر الذي فيه المخاطبة حالاً او شيئا **افضل او اخس** ، وذلك اما جمالاً او قبحا او جلالا او هوانا ، او غير ذلك مما يشاكل هذه [١١] » فالفارابي يفارق ارسطو ها هنا ويتجاوزه ، ويسبق ، اذا صح زعمنا ، بعض المدارس الشعرية الحديثة وخصوصا **الرمزية** التي قدمت الايحاء على اي شيء آخر ، وان كان الايحاء عند الفارابي يكاد **يرتدي معنى اخلاقيا** ،وذلك من اثر ارسطو ، ويعتمد كذلك على **الايهام بالصورة الحقيقية** ، خلافا للرمزيين الذين يريدون الايحاء بموسيقى الكلام ولغير هدف اخلاقي .

والفارابي يجعل **التخييل غاية المحاكاة** ويراه على **ضربين** : تخييل للامر في نفسه ، وتخييله في شيء آخر[١٢] وهو يصدر في هذا عن قسمته المحاكاة قسمين:محاكاة بسيطة ومحاكاة مركبة: الأولى تشبه صناعة تمثال لزيد والثانية تشبه النـظر الى هذا التمثـال في مرآة ( انظر اعلاه ٩٣ ) . وهو لا شك يميز بين المحاكاة والتخييل لا كما اعتقد البعض [١٣] ، فالمحاكاة ، على ما نفهم منه ، نوع من التصوير ، اما التخييل فايحاء بوساطة التصوير ، الاولى طريقة ، والثاني نتيجة او غاية .

**٣ ـالتخييل عند ابن سينا :**

ويأتي ابن سينا ليقدم لنا نصوصا من شأنها ان تجلو غوامض كلام الفارابي ، وتردنا الى النبع الذي استقى منه ، فهو يقتبس نصا عن ارسطو فيقول ان « **اول اجزاء طراغوذيا** » اي التراجيديا « هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق ، ثم يبني عليها **اللحن والقول** . فانهم يحاكون باجتماع هذه ، ومعنى القول : اللفظ الموزون [١٤] ».والنص الاصلي لارسطو هو :« واذا كانت المحاكاة يقوم بها اناس يعملون فيلزم اولا ان تكون **تهيئة المنظر** جزءا من اجزاء التراجيديا ، ويلي ذلك **الغناء والعبارة** [ او المقولة ] وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة . واعني بالعبارة: « نظم الاوزان نفسه [١٥] » واذن فالمعاني المتخيلة تقابل تهيئة المنظر اوالمشهد المسرحي ، واللحن والقول يقابلان الغناء والعبارة او المقولة . وزيادة في التعمق

نُرجع الى نص لابن رشد شبيه جدا بنص ابن سينا ، ونتذكر تقسيمه الشعر الى : تخييل ووزن ولحن (انظر ادناه ١٣١) فننتهي الى ان التخييل في الشعر المحض عند العرب ، يقابل المشهد او المنظر في العمل الشعري المسرحي ، ولعل من شأن النص الذي قرأناه لابن خلدون (اعلاه ١١٥) ان يؤيد هذا الاستنتاج ، فهو يرى ان التخييل يؤدي الى مشهد وهمي متأت عن السحر .

ولنسبر غور المعنى بالتحليل اكثر :

فاذا كانت المحاكاة المسرحية عند اليونان تقليدا لاعمال الناس ، وكانت عند العرب تشبيها او صوراً بلاغية بعامة .

وإذا كان المشهد المسرحي يتضمن العناصر التي تتم بها المحاكاة اي تقليد الاعمال ، من ديكور وممثلين ، فينبغي ان يتضمن التخييل العناصر التي تتم بها المحاكاة الشعرية ، اي الصور البلاغية والمعاني النفسية .

ثم اذا كان المشهد المسرحي يستهوى النفس او يغري الجمهور ، وربما نشأ عنه خوف ورحمة اي تطهير ، في رأي ارسطو [١٦] فينبغي ان يكون من شأن التخييل ان يؤثر في النفس ويطهرها ايضا .

وينتج عن ذلك ان التخييل يتضمن الصورالبلاغية التي تؤثر في النفس وتطهرها . لكن ينبغي ان نشير الى انه في اساس الشعر عند العرب والمستعربين وخارج عنه عند ارسطو [١٦] .

وهذه النتيجة التي توصلنا اليها يؤيدها ما رأيناه عند الفارابي الذي اشار الى ان استماع الشعر يشبه النظر الى موضوعه وان التخييل يؤدي في رأيه الى ما يشبه التطهير عند ارسطو ، وان الشعر يخيل شيئا افضل ، ( لنتذكر المأساة ) او اخس ، ( لنتذكر الملهاة ). ( انظر اعلاه ١١٥) وهي نتيجة تسمح لنا باستنطاق نص ابن خلدون في القوى المتخيلة ، حيث نجد التخييل القاء خيالات وصور في وهم الرائين ، بقوة مؤثرة ، فينظرها الراؤون كأنها حقيقة ( اعلاه ١١٥) وإذا طبقنا ذلك على الشعر كان التخييل القاء الشاعر خيالات وصورا ، يستعين لها بالفنون البيانية ، فيؤثر في السامع تاثيرا نفسيا تطهيريا ، بسبب ما يتراءى له وكانه حقيقة .

وهكذا فان المنظر المسرحي منظر حقيقي يأخذ عناصره من الاحياء والاشياء الملموسة ، والتخييل مشهدوهمي يأخذ عناصره من الاقوال والصورالبيانية ، وكلاهما تقليد لشيء آخر . والفرق بين المحاكاة والتخييل ان الثاني يشمل المحاكاة والاثر النفسي معا .

ولهذا عرف ابن سينا التخييل بأمور نفسية بحتة يبعث الشعر على نشوئها ، وتتصل الى حد كبير بما يسمى عند البلاغيين انشاء . فالتخييل عنده « انفعال من تعجب او تعظيم او تهوين او تصغير او نشاط ، من غير ان يكون الغرض بالقول ايقاع اعتقاد البتة [١٧] » . وقد

وضح ان هذا الانفعال **نفسي لا فكري** ، وصفته انه **اذعان** يتمثل في الانبساط عن امور والانقباض عن اخرى « من غير روية وفكر واختيار [١٨] » اي انه بالتعبير الحديث انفعال لا واع .

وفي الحق ان هذا الترادف بين هذين المصطلحين يلفتنا،وقد يحثنا على البحث عن معنى **الانفعال والاذعان** ،او قد يحثنا على البحث عن معنى الانفعال في الاذعان . يحسن بنا ان نسترشد هنا شرحا لابن رشد في **الخطابة** فيه ان الانفعال هو ما يلزمه اما اللذة او الاذى ، « مثل الغضب والرحمة والخوف واضداد هذه » وهو **تحرك من الانسان** ، بفعل القول ، الى حالة نفسية من تلك التي ذكر[١٩] اي انه استجابة نفسية لتأثير كلامي ، تراوح بين الشدة واللين . فالظاهر اذن **ان الانفعال ليس مستخدما بالمفهوم الحديث** للكلمة ، اي بمعنى ردة الفعل العاطفية ، او المشاعر السريعةالفورية حيال موقف مؤثر ينجم عنه اضطراب جسدي وفكري ، وقد يفقد فيه المرء القدرة على حسن التصرف ، بل هو ، في اغلب الظن ، **مطاوعة لفعل** ،والفعل هنا هو الكلام الشعري واثره في النفس ، فالانفعال هو الانقياد لهذا الاثر ،لذلك كان الترادف بين الانفعال والاذعان ،وكان معنى الاذعان الانبساطَ والانقباض . نحن لا نزعم بالطبع ان هذا الانفعال هادىء دائما ، والا قوّلنا ابن سينا ما لم يقل ، لكن كلمة اذعان توحي الهدوء لانها تدل على الاستسلام .

ولا يفوت ابن سينا ان يجلو الامر مشيرا الى ان « التخييل **اذعان للتعجب والالتذاذ** بنفس القول » **خلافا للتصديق** الذي هو اذعان لمضمون القول [٦٦] . فالانفعال عنده محدود بحقلين لا يخرج الانسان عن طوره فيهما : التعجب والالتذاذ ، وهذه الحالة النفسية ناشئة عن القول نفسه ، **اي صيغته** لا عن معناه ، لكأن ابن سينا يحصر فن الشعر بالمبنى ، او ما كان يسمى قديما اللفظ ، متابعا الى حد ما مدرسة الجاحظ ، باعتبار ان التخييل عنده اهم عناصر الشعر ، على ما سوف نرى .وهو من ناحية اخرى يذكرنا **كلام ارسطو على الدهشة** وعلى **المتعة بالامر العجيب واللذة بالمحاكاة** ، لكن الدهشة تقع في رأي الحكيم بسبب الحدث ، والمتعة بالامر العجيب مصدرها الامور غير المعقولة ، واللذة بسبب المحاكاة نجدها في السرور الذي يثيره فينا النظر الى الصورة واكتشاف اتقان الصنعة فيها وجمال الوانها [٦٧] ، اما عند ابن سينا فالقول نفسه ، اي صيغته ، هو الذي يثير التعجب ويحدث اللذة فينا . وشيء آخر هو ان كلام ابن سينا يؤكد ذلك **التضاد بين الفكري والانفعالي** ، اي بين البرهاني والشعري ، وهذا ما سيؤدي من بعد ، الى التضاد بين الخطابي والشعري .

لكن ابن سينا لا يستطيع ان يثبت في موقفه من الشكل والمضمون ، ولا ان يخرج من **التيار التوفيقي** الذي ساد عصره ، والذي مثله قدامة ابن جعفر من قبل خير تمثيل ، بل اننا لنشعر ، وهو يتكلم على **عناصر التخييل** ، وكأن قدامة يعدد عناصر الشعر التي سماها

حده ،مع قليل من الخلاف ناجم عن اثر كتاب الشعر في ابن سينا . فعناصر التخييل عند ابن سينا اربعة :

١ ـ الوزن الذي يمثل عنده امورا « تتعلق بزمان القول وعدد زمانه » .

٢ ـ اللفظ الذي لا يسميه ولكنه يوحيه في عبارة « امور تتعلق بالمسموع من القول » .

٣ ـ المعنى الذي لا يسميه ايضا ولكنه يوحيه في عبارة « امور تتعلق بالمفهوم من القول » .

٤ ـ وشيء اخير غير واضح يسميه امورا « تتردد بين المسموع والمفهوم » وهو اغلب الظن يريد المحسنات البديعية اللفظية ويريد كذلك غرابة المعنى وفصاحة اللفظ ، بدليل انه يشير الى ان الاعجاب بالمسموع او المفهوم اما ان يكون من فصاحة اللفظ الطبيعية ، او من غرابة المعنى « من غير صنعة ، الاّ غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه ، واما ان يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ او المعنى » كما في « التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب واشياء قيلت في الخطابة »[١٨] .

فابن سينا يكاد يقول ما قاله قدامة ، رافضا ان يستخدم المصطلح المباشر ،مركزا على امور لم يلتفت اليها ابن جعفر وهي الزمان في الوزن والمسموع في اللفظ والمفهوم ن القول ، وهذه الامور شكلية في الظاهر جوهرية في الواقع لانها تنقل الموضوع الى ميادين جديدة .فابن سينا لا يهتم للوزن على انه تفعيلات وتقسيمات لفظية بل ينظر فيه الى الزمان كوحدة قياس ، وهو يخص الناحية السمعية من اللفظ بالاعتناء ، اي هو يعنى بالموسيقى لا بالحروف ، فتشابه الحروف بالتكرار ، او اختلافها ، او تنافرها ، كل ذلك لا يعنيه بحد ذاته بل يعنيه منه ما يؤديه من موسيقى . وهو حين يأبى استعمال مصطلح اللفظ ، فهو يحتاط اغلب الظن من حصر الشعر بالكلام الموزون ، لانه يريده ان يمتد الى الكلام الملحن ، عملا بالنظرية اليونانية . والارجح ان المسموع هنا يشمل احرف اللفظ والغناء الذي يدخل فيه ، ولهذا في اغلب الظن ، اشار الفارابي الى زمان القول لا الى التفاعيل والاشطر ، لان الموسيقى تقاس بالزمان لا باللفظ . اما كلمة المفهوم فاشمل من كلمة معنى ، بل هي مختلفة عنها لان المعنى ينحصر غالبا في اللفظ المفرد ويكون غالبا ، مقصودا من المؤلف ، اما المفهوم فيكون في العبارة ، ويتكون عند المتلقي ، وهو ليس واحدا عند جميع الناس ، وربما دخل فيه الايحاء باشياء لا يتضمنها معنى اللفظ . الفارابي لم يقل هذا ، لكننا لا نستطيع ان نؤكد انه لا يعنيه ، بعضه او كله . وليس ادل على ان ابن سينا ينتقل بالنظرية الى ميادين جديدة ، هي امتداد لميادين النظرية اليونانية ، من انه اهمل القافية واحل محلها المحسنات والفصاحة وغرابة المعنى ، واكثر هذه داخل في موسيقى اللفظ .

مهما يكن من امر فلا مسوغ للقول ، بعد ذلك ، ان الشراح العرب يردون« فلسفة ارسطو في الشعر الى فلسفته العامة » وينظرون « الى التخييل على انه العلة الصورية للشعر والى المعاني والافكار على انها العلة المادية [١٩] » فالتخييل مصطلح اسلامي عربي محض ،

وان كان وليد فكرة المحاكاة ، كما ان المفهوم الذي يتضمن الافكار والمعاني يعد عند الفارابي من عناصر التخييل .

ويتناول ابن سينا ، الى جانب عناصر التخييل ، **طرائقه** وطرائق المحاكاة **معا او وسائلهما** في الشعر ، فيدعم استنتاجنا الذي وصلنا اليه منذ قليل ، وهو خروج ابي نصر الى ميادين جديدة ترتبط بالموسيقى الملحنة اكثر من ارتباطها باللفظ . فطرائق التخييل والمحاكاة عنده ثلاث :

١ ـ « **اللحن** الذي يتنغم به ، فان اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته اولينه او توسطه ، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن او غضب او غير ذلك ».

٢ ـ « **الكلام** نفسه إذا كان مخيلاً محاكيا » .

٣ ـ « **الوزن** ،فان من الاوزان ما يُطيش ومنها ما يوقر » .

« وربما اجتمعت هذه كلها وربما انفرد الوزن والكلام المخيل » وهذان الأخيران شرطان كافيان للشعرية [٢٠] لان المقدمات المخيلة والايقاع المتناسب يجعلان الشعر « اسرع تأثيرا في النفوس يميل الى المتزنات والمنتظمات التركيب[٢١] » .

والواقع اننا لو قارنا ما سماه عناصر وما عده وسائل **نجد تشابها** كبيرا بينهما ، **فالوزن مشترك** بين الامرين ، وابن سينا **هناك** يتكلم على **المسموع** وهنا على **اللحن**، واللحن من المسموعات ، وهناك يتحدث **بالمفهوم والمحسنات** والفصاحة وغرابة المعنى ، وهنا يتحدث **بالتخييل والمحاكاة** ، وفي التخييل كل ذلك ، فلا فرق ، اذن ، واضحا بين العنصر والوسيلة . صحيح انه لم يذكر كلمة عناصر بل اشار الى « الامور التي تجعل القول مخيلا » ولا كلمة وسائل او طرائق ، بل اشار الى « جملة ما يخيل ويحاكي » به في الشعر [٢٢] لكننا لا نستطيع ان نفهم العبارتين على وجه آخر .

المهم ان نلحظ ان ابا علي تكلم **على اللحن اكثر** كثيرا مما تناول **الكلام والوزن** ،مما يدل على تأثره **بالنظرية اليونانية** التي تبحث في الشعر التمثيلي المغنى ، لكنه يسقط مع ذلك شرط الغناء بالشعر ، مكتفيا بشرطي الوزن والتخييل ، لعلمه ان الشعر العربي لا يغنى دائماً ، **وهو يهمل القافية** لانه لم يستطع التخفف من الاثر اليوناني .

ومن الطبيعي ان يدرس ابن سينا **اثر التخييل النفسي** ،وهو لذلك يشير الى ان « الناس **اطوع** للتخييل منهم للتصديق [٢٣] » اي انهم يقبلون الايحاء اكثر مما يقبلون التصديق اي الحجج « وكثير منهم اذا سمع التصديقات استكرهها[٢٤] ».ولا شك انه محق لان كثيرا من الناس يكره الاكثار من الحجج ويفضل التعويل على قدرته الذاتية في استنباط النتائج ، لان المحاجة في بعض الاحيان اتهام للآخر بالقصور عن الفهم او عن الاستنباط ، اما الايحاء فثقة

بذكائه وعلمه وقدراته .

وللمحاكاة التي هي من وسائل التخييل كما نعلم « **شيء من التعجيب** ليس للصدق » في رأي ابن سينا ، ( انظر اعلاه ص ٩٦ ) « والقول الصادق، **اذا حرف عن العادة وألحق به** شيء تستأنس به النفس فربما افاد التصديق والتخييل معا ، ، وربما شغل التخييل عن الالتفات الى التصديق والشعور به [٢٥] » . هذا التحريف الكلي او الجزئي الذي يدعو اليه ابن سينا **مهمته اثارة التعجب** من خلال تحريك الخيال الى تصور المتوهم ، فابو علي يدعو الى مخالفة الواقع لاراحة النفس او صرفها عن الحقيقة عن طريق تصوير امر وهمي يثير التعجب . فمدار الامر ، عنده ، ليس على الصادق والكاذب بل على نقل الخيال الى عالم جديد مبتكر بعضه او كله .**وهو مصيب هاهنا ايضا** لان الانسان ، في رأينا ، عندما يكتشف امرا خياليا متوهما وينساق بلذة وراء هذا الوهم ، يخامره شعور المكتشف لعالم جديد ، او شعور المسافر الى بلاد غريبة ، وهل الشعر الا اختراع لعالم بكر غريب توحيه الكلم والموسيقى . لذلك الححنا على الاهمية التي ترتديها نظرية التخييل العربية الاسلامية .

ولارتباط التخييل بالمحاكاة في رأي ابن سينا ، وقبله الفارابي ، نجد ابا علي يؤكد ان **التخييلات كالمحاكيات لا تحصر ولا تحد** لان المحصور اما ان يكون **مشهورا او قريبا** ، وذلك غير مستحسن في الشعر « بل المستحسن فيه **المخترع المبتدع**[٢٦] » وهذه الفكرة غير واضحة وسبب غموضها ، في اغلب الظن ، تصحيف النساخ لا سيما ان كتاب ابن سينا يبدو امالي ، والا فكيف يكون المحصور مشهورا ولماذا لا يكون مخترعا ؟ بيد ان هذا التفصيل من ابي علي يبدو اقل اهمية من رأيه الاساسي الذي حصر المستحسن من الشعر بالمخترع المبتدع ، والذي يوافق رأيه في تحريف القول عن العادة .

واذا كان **تمييز** الفارابي **بين المحاكاة والتخييل** مما يحتاج الى اعمال فكر وتمحيص ، فانه عند ابن سينا جلي واضح . فالرجل حين وضع شرطا وحيدا للمقدمات الشعرية هو ان تكون مخيلة ، **جعل هذه المقدمات نوعين** : محاكيات كتشبيه الشجاع بالاسد ، وخالية من الحكاية موجهة الى التخييل وحده [٢٧] .وهكذا يكون التخييل اما بالمحاكاة ، اي التشبيه ، او دونها . وابن سينا في هذا الرأي يفترق عن الفارابي الذي اشعرنا ان التخييل غاية المحاكاة ، لكن ما الذي يمكن ان يحل محل المحاكاة في تأدية التخييل ؟ هذا ما لا يجيب ابن سينا عنه .

ويجدر بنا في هذا الصدد ان نقارن بين بعض افكار ابن سينا وبعض افكار ارسطو لنتبين مدى تأثر الاول بالثاني كما سبق القول .

ان فكرة **التحريف عن العادة** عند ابن سينا **يقابلها رواية ما امكن حدوثه** لا ما حدث عند ارسطو ، اي ما هو ممكن بالضرورة او الاحتمال [٢٨] فكلاهما يريد ان يبتعد عن الواقع ، لكن الاول يريد خلق عالم جديد ، والثاني يريد الخضوع لمنطق الاحداث ، والسبب ما ذكرناه

سابقا من ان ارسطو يتناول الشعر التمثيلي وابن سينا يتناول الشعر المحض ، لكن كليهما يكمل الآخر .

وهذا الاختلاف في التوجه يجعل ابن سينا يختلف عن ارسطو اختلافا هاما هو ان الاول يعد الصدق المشهور شيئا لا قيمة له ، بينما يسمح الثاني باتخاذ الاحداث التاريخية موضوعا للشعر ، لانه لا مانع يمنع ، في رأيه ، من ان تكون هذه الاحداث ممكنة بالضرورة والاحتمال، ولانها وان كانت معروفة من فئة من الناس فهي مجهولة من اكثرهم[٢٩]، على ان الصدق المجهول عند ابن سينا غير ملتفت اليه .

فالفرق العام بين ارسطو وابن سينا هو ان الاول يقبل كل ما هو معقول محتمل الوقوع ، والاخر لا يقبل الا بالاشياء الخارجة عن العادة جزئيا او كليا. ولا شك ان نظريات الفن الحديثة تميل الى رأي ابن سينا اكثر مما تميل الى نظرية ارسطو ، وذلك لانها ترفض النقل الفوتوغرافي للواقع ، وخصوصا في الشعر والرسم .

## ٤ ـ التخييل عند عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ )

على ان عبد القاهر الجرجاني ينحو بمصطلح التخييل منحى جديدا ، نابعا من ثقافته البلاغية وفكرته عن الاعجاز ، نائياً عن المدرسة اليونانية التي ترسم خطاها من سبقه من مفكري العرب الى ميدان الشعر . والجدير بالملاحظة ان الجرجاني يهمل مصطلح المحاكاة اهمالا تاما ويكتفي بالمصطلح الآخر : التخييل ، لعله بذلك يريد ان يقطع الصلة بالفكر الدخيل ، ويطلب موضوعا عربي المنشأ ، حتى انه عندما عالج هذا المصطلح عاد الى المعنى اللغوي الاولي للكلمة كما ورد في القرآن الكريم . ونذكّر ان التخييل ، على ما يفهم من الآية القرآنية السادسة والستين من سورة طه ، يعني الايهام الصادر عن السحر ، اي عن الخداع النفسي . ولهذا فعبد القاهر يعرف التخييل على هذا الوجه : « ما يثبت فيه الشاعر امرا هو غير ثابت اصلا ، ويدعي دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى » . ويوضح الجرجاني ان عددا من ضروب التخييل يدل على البعد عن الحقيقة وان التخييل « خداع للعقل وضرب من التزويق »[٣٠] اي انه في مفهوم عبد القاهر سحر لذات الشاعر ، وهو من هذا الوجه وحده يبدو مخالفا للمعنى القرآني الذي قصد به سحر الآخرين . والحق ان صاحبنا يغوص هنا على اعماق العمل الشعري ، ويصور الحالة الشعرية تصويرا متقدما وكأني به يتكلم على شعرنا الحديث اكثر مما يتناول الشعر القديم . فالشاعر المبدع ، في رأينا ، يخترع صورا وهمية يراها وحده على لوح خياله ، وهي لا تتصل بالواقع الاصلة نفسية ، اما من الناحية الحسية فهي اما اكبر كثيرا من الواقع او اصغر ، وهي متدثرة بالغموض متصفة بالكثرة ، والشاعر لا يصنع الا ان يتلقط منها ما يستطيع وما يوافق الصيغة الكلامية الموسيقية ، فهو اذن ينقل للمتلقي ما خدعت به نفسه ونفّس به عن صدره ، غير قاصد

لا الى خداع الآخرين ولا الى اقناعهم ولا حتى ارضائهم ، فهو من فرط سروره بالعمل الذي ولّد يكون على ثقة بأن الآخرين سيبتهجون لشعره والاّ فهم غير اسوياء . هذا الرأي يجمعنا الى حد كبير مع عبد القاهر ، الا اننا نفارقه في ان حالة السحر التي يقع فيها الشاعر ليست فعلا ذاتيا ، بل انفعال لبواعث كثيرة بعضها داخلي كامن في لا وعي الشاعر ، وبعضها خارجي يقتحم عليه افكاره واحاسيسه .

على ان عبد القاهر يبدو مضطربا في فهمه البياني للتخييل ، ولعله اول من ادخل هذا المفهوم ميدان البيان ، فرأى ان التخييل قد يكون استعارة ( هي هنا ما اصطلح على تسميته استعارة مكنية ) ومثاله قول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة　　　اذ اصبحت بيد الشمال زمامها

فلبيد ، في رأيه « جعل للشمال يدا ، ومعلوم انه ليس هناك مشار اليه يمكن ان تجري اليد عليه كاجراء الاسد والسيف في قولك : انبرى لي اسد يزأر ، وسللت سيفا على العدو لا يفل [ ... ] بل ليس اكثر من ان تخيل الى نفسك ان الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها ، كالمدبّر المصرف لما زمامه بيده ، ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخييل والوهم والتقدير في النفس من غير ان يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل [٣١] » فالتخييل ههنا ، في تقديرنا ، يعني استعارة شيء مُحسّ لشيء غير مُحسّ وذات غير مدركة ، فهو قريب من التشخيص.

لكنه في موضع آخر يقول : « واعلم ان الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لان المستعير لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة، وانما يعمد الى اثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبَره على خلاف خبره[٣٢] » اي انه يخرج الاستعارة من حيز التخييل ، ويعد هذا تناقضا في موقف الرجل ، وان كان ينطلق من ان اصل الاستعارة تشبيه ، فاذا لم يكن ثم وجه شبه او جامع ، فلا استعارة . وباعتبار ان الريح لا يمكن ان تشبه الانسان فنسبة اليد اليها لا تتعلق بالاستعارة ، بل هي وهم وتقدير في النفس اي تخييل . فالتخييل اذن ايهام بغير الممكن ، وهو ما يقرب من الاستحالة في مفهوم بعضهم .

مهما يكن من شيء فان عبد القاهر ، كابن سينا تقريبا ، يجعل التخييلي نقيض العقلي ، فمستعمل التخييلي، في نظره ، يجعل الخبر على خلاف المخبر ، كما رأينا ، ويدعي مالا تصح دعواه ، ويثبت ما ينفيه العقل ويأباه [٣٣] ، من اجل هذا ينفي صاحبنا الاستعارة عن التخييل لان مستعملها بزعمه « يثبت امرا عقليا صحيحا، ويدعي دعوى لها سِنخ في العقل[٣٤] ». ولعل

الجرجاني قد غلا في هذا الموضع لان الاستعارة منها ما يقبله العقل ومنها ما يأباه ولا سيما ما دخل في الاستحالة التي تكلم عليها القدماء كثيرا ، والاحتمال الوحيد الذي يخطر في بالنا ها هنا هو ان الجرجاني ربما كان يدخل كل استعارة تتسم بالاحالة في التخييل ، نافيا عنها كونها استعارة .

ولا يفوته ان يميز بين المعاني العقلية والمعاني التخييليه فيشير الى ان الاولى معان صريحة محضة يشهد العقل بصحتها ، والثانية لا يمكن ان يقال انها صدق ، وان ما اثبته صاحبها ثابت وما نفاه منفي [٣٥]. ويحاول ان يجعل للمعاني التخييلية اقساما ، فنشعر وكأنه يتكلم على ما تمكن تسميته قياسا تخييليا ، من الصعب ان نميزه من القياس السفسطائي . فالمعاني التخييلية عنده ثلاثة اضرب :

١ ـ ضرب « يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق حتى اعطي شبها من الحق ، وغشي رونقا من الصدق ، باحتجاج تمحل وقياس تصنع فيه وتُعمِّل . ومثاله قول ابي تمام :

لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى ـــــ فالسيل حرب للمكان العالي

فهذا قد خيل إلى السامع ان الكريم اذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق اليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس ان يزل عن الكريم ، زليل السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم انه قياس تخييل وايهام » لان السيل لا يستقر في الامكنة العالية الا اذا منعته جوانب عن الانسياب ،« وليس في الكريم او المال شيء من هذه الخلال »[٣٦]. ولا شك ان الجرجاني قد تمحل في برهانه ، لان المال يذهب ايضا اذا لم يمنعه بخل بخيل . من المؤكد ان ليس بين الصورتين تطابق لكن التشبيه الضمني خاصة،والشعر عامة لا يحتمل مثل هذا.

٢ ـ وضرب اقوى من الاول وهو ان يظن الامر حقا وصدقا وهو على التخييل وذلك قول ابن المعتز او مسلم بن الوليد :

الشيب كرهٌ وكرهٌ ان يفارقني ـــــ اعجبْ بشيء على البغضاء مودود

فهو« من حيث الظاهر صدق وحقيقة لان الانسان « يكره » ان يدركه الشيب فاذا ادركه كره ان يفارقه » فتراه من ناحية ينكره ومن ناحية اخرى يريد ان يدوم له ، بمعنى ان الكراهة والبغضاء لاحقان للشيب على الحقيقة ،« فاما كونه مرادا ومودودا فمتخيل فيه وليس بالحق والصدق« لان المودود هو الحياةوالبقاء ، ذلك ان العيش لا يستمر لمن وخط الشيب رأسه الا باستمرار الشيب .

٣ ـ وضرب يتمثل في « صنيعهم اذا ارادوا تفضيل شيء اونقصه ، ومدحه او ذمه »

تعلقوا » ببعض ما يشاركه في اوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة ، وظواهر امور لا تصحح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة » وذلك قول البحتري في الشيب والشبأب :

وبياض البازي اصدق حسنا ـ إن تأملت ـ من سواد الغراب»

فالنفور من الشيب واعراض الغواني عن الاشيبْ ليس لنفس البياض بل لذهاب بهجة الشباب. فان احدنا يكره صفرة اوراق الخريف ، ولكنه يمتلء اريحية اذا رأى صفرة ازهار الربيع [٣٧] وهنا يتمحل الجرجاني ايضا ، فلا شك ان للشيب جمالا لا يصد الناس عنه ولا تنفر الغواني منه . صحيح انه ، في الاكثر ، دليل على الشيخوخة والعجز ، لكنه في الوقت نفسه اشارة الى النضج العقلي والابوة والوقار ، فالامر يعود اذن الى المنظور الذي ننطلق منه ، وعلى اية حال فالشِعر لا يعالج بهذا الاسلوب العقلي المحض الذي حمل الجرجاني على الاضطراب والتناقض .

والمتأمل لمفهوم التخييل عند الرجل يجد ميادينه ثلاثة : ميدان كلامي يوضع فيه التخييل بازاء العقل والحقيقة ، وميدان بياني يجعل فيه التخييل متناقضا مع الاستعارة او متلائما معها ، وميدان منطقي يحيل التخييل نوعاً من القياس الكاذب[٣٨] .ويشمل هذه الميادين جميعاً تقسيم آخر للتخييل وضعه الجرجاني ،شبيه بالتقسيم الذي ذكرناه منذقليل ، يجعل فيه التخييل خمسة انماط او انواع :

١ ـ النمط الاول هو النمط العدل، الشبيه بالحقيقة، الذي تُركت فيه المضايقة واخذ بالمسامحة،ونظر فيه الى الظاهر،ولم ينقر على السرائر،وهو يُرى كثيراً في الآداب والحكم البريئة من الكذب، كأن يكون ما تعلق به الشاعر «من العلة موجوداً على ظاهر ما ادعى» كقول ابي تمام :

ليس الحجاب بمقص عنك لي املا ان السماء ترجّى حين تحتجب

« فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جودا منها، ونعمة صادرة عنها[٣٩]»

وللقارىء ان يتساءل لماذا رضي الجرجاني ان يأخذ هنا بالمسامحة وينظر الى الظاهر ولم يفعل ذلك في تقسيمه السابق؟

٢ ـ النمط الثاني وهو الدعوى ان الذي هو خلقة في الاشياء مأخوذ من الممدوح مستفاد، واصله «التشبيه ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد، ولهم فيه عبارات مثل قولهم : ان الشمس تستعير

منه النور»[٤٠] فهو اذن التشبيه الذي فيه مبالغة واغراب اتياه من كونه مقلوبا وان كنا نثقف هنا استعارةمكنية. فالتخييل اذن قد يكون تشبيها، وبالتالي استعارة وهذا متناقض مع موقف الجرجاني السابق (اعلاه ١٢٣) .

٣ ـ والنمط الثالث هو الدعوى ان الصفة الثابتة للشيء كائنة فيه لعلة يختلقها الشاعر، ويدخل في هذا النمط قول المتنبي.

لم تحك نائلك السحاب وانما حمت به فصبيبها الرحضاء

فهو خروج بالصنعة من التشبيه «الى ما لا اصل له في التشبيه فهو كالواقع بين الضربين» إذ شبه الشاعر الجواد بالغيث ثم خرج عن ذلك[٤١]، يريد الجرجاني ان علة سقوط المطر من السماء ليس حمّى السحاب وحسدها للممدوح كما يدعي المتنبي، بل شيء آخر ثابت ومعروف. والحقيقة اننا اذا تقيدنا بعلم البيان التقليدي وجدنا ان الامثال التي ضربها عبد القاهر في هذا الشأن هي من التشبيه الضمني او البعيد، وبعضها فيه استعارة مكنية، والظاهر ان الرجل اراد ان ينأى بنفسه عن التورط في مصطلحات مبهمة كمصطلح التشبيه الضمني او البعيد مما يحتاج الى تأويل غير مقنع،على الاغلب،محاولا ان يجد بعدا آخر هو العلة لا وجه الشبه،ليخرج الشعر عن البيان الى الكلام والمنطق، لكنه في الوقت نفسه يشرح آراءه شرحا طريفاً فيه التصاق بعلم البيان من جهة، وفيه قرب من مفاهيمنا الحديثة من ناحية اخرى، وذلك اذ يشير الى ان كل واحد من الشعراء الذين استشهد شعرهم «قد خدع نفسه عن التشبيه وغالطها واوهم ان الذي جرى العرف بان يؤخذ منه الشبه قد حضر وحصل بحضرتهم على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى نصب له علة واقام شاهداً».هذا يردنا الى بداية هذا الفصل،والقول ان الشاعر لا يخدع نفسه ولا يدعي بل يعيش حالة شعرية.ولان الجرجاني لا يستطيع ان يتخلص من ربقة علم البيان يعود فيقول: «ان باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته[٤٢] » .

٤ ـ والنمط الرابع هو ان يكون للمعنى او للفعل « علة مشهورة من طريق العادات او الطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع ان يكون لتلك [ العلة ] المعروفة، ويضع له علة اخرى ومثاله قول المتنبي:

ما به قتل اعاديه ولكن يتقي اخلاف ما ترجو الذئاب[٤٣]»

ولن نفصل الكلام على هذا النمط لانه يبدو مثل النمط الثالث تماما.

٥ ـ النمط الخامس هو الذي يتناسى فيه التشبيه وتصرف النفس عن توهمه من غير تعليل، وهو يبدو كالنمط الثالث الا ان ذلك تذكر فيه العلة خلافا لذاك «وبيان ذلك انهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الاشخاص للاوصاف المقولة،لهذا تراهم كأنهم قد وجدوا تلك

الصفة بعينها، وادركوها، باعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال، ولم يرَوه ولا طيف خيال. ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان، ثم وضعهم الكلام وضع من يذكر علوا من طريق المكان». ومثاله قول ابي تمام :

ويصعد حتى يظن الجهول بان له حاجة في السماء

«ومدار هذا النوع على التعجب وهو والى امره، وصانع سحره» «على خلاف ما يعقل ويعرف». ويعتمد هذا النوع على اخفاء المجاز «ودعوى الحقيقة وحمل النفس على تخيلها» دون ذكر علة او معلول[٤٤]. واذن فالتخييل يمكن ان يكون استعارة !

والواقع ان الجرجاني يعود الى فكرة ابن سينا في التعجيب الناشيء عن التخييل، رابطا التخييل بسحر القول. ولا ريب ان بين التقسيمين اللذين عرضهما الجرجاني تناقضا لان الاول يؤدي الى الحط من شأن التخييل والثاني يرفع من شأنه، والاول ينفي الاستعارة عن التخييل والثاني يدخلها فيه . ويبدو ان الجرجاني كلما غير اداة البحث غير الموقف ، فحين كان المنطق هو هذه الاداة ظهر التخييل عيبا ، وحين اصبح البيان هو الاداة غدا التخييل شيئا فيه سحر .

وباختصار فإن الجرجاني لا يلتزم مفهوما واضحا للتخييل ويكاد يحصره بأمور كلامية هي التعلق بظاهر العلة ( اي بما يشبه السفسطة ) او اسناد الشيء الى غير علته الحقيقية سواء بالزعم ان ما هو خلقه في الشيء مأخوذ من الممدوح، او باختلاق علل للاشياء ليست لها، او بادعاء ان المجاز حقيقة . وعلى اضطراب صاحبنا في هذا الشيء فان في آرائه قفزة نظرية واسعة تتمثل في اشارته الى خداع الشاعر نفسه عن التشبيه او ذهوله عن الاستعارة والقياس والمجاز ، وايهامه بحضور المشبه به او برؤية الصفة المستعارة بالعين على حقيقتها . وفي هذا بعض الموافقة لآرائنا الحديثة ، إلّا اننا نظن ان الشعراء المطبوعين لا يعدون وراء الصور البيانية، ولا يبحثون عن وجه الشبه ولا عن الجامع او المصاحب ولا عن النظير ولا يسترجعون القواعد البيانية والبديعية اثناء التأليف ، بل جل همهم ان يلاحقوا الصور التي تطيف في خيالهم ليخرجوا ما اصطادوا منها الى الحيز الكلامي الموسيقي .

ولعل السبب في اضطراب الجرجاني في فهم التخييل هو انه استخدم عدة غير متوائمة لآلة بحثه فأصيبت هذه الآلة بالاعتياص واللبك. لقد كانت تتجاذبه ثلاث رياح فهو من جهة كلامي يميل الى العقلي، وهو من جهة اخرى مؤمن يحرص على الا يتهم القرآن بالخداع العقلي وهو من جهة ثالثة ناقد اديب تلذ له الابتكارات الشعرية اللطيفة التي تحرّف الحقيقة . فهو في وقت واحد يرى ١ - ان «ما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه ، وقد قيل [كما يصرح هو بذلك] الباطل مخصوم وان قضى له ، والحق مفلح وان قضي عليه » ٢ - ويرى ان اكثر المعاني العقلية منتزعة من الحديث الشريف وكلام الصحابة، منقولة من آثار السلف او مأخوذة من الامثال والحكم القديمة فضلا عن ورودها في القرآن الكريم[٤٦]

٣ ـ والا مدخل للاستعارة في التخييل لانها كثيرة في التنزيل[٤٧] والا عد القرآن خداعاً ٤ ـ وان ايهام التخييل احسن من بيان التصريح[٤٨]،وان الاستعارة والتشبيه والمجاز عامة كلها تدخل في التخييل. وينتهي به الامر الى نسبة السحر الى التخييل. ودعنا نعد كلامه في هذا الشأن مرة اخرى ونضيف اليه ما اسقطنا منه : « وينبغي ان تعلم ان باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة [اي النمط الثالث من التخييل ] بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف فانه قد بلغ حدا يَرُدُّ العزوفَ في طباع الغزل ، ويلهي الثكلان عن الثكل ، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر[٤٨] » هل ثمة مدح لفن اكبر من هذا ؟ .

ولا ندري ان كان الجرجاني قد تأثر في فكرة التخييل بالفارابي او ابن سينا او بكليهما معا، لكننا رأيناه قد استعمل فكرة العقلي والتخييلي التي يقابلها عند ابن سينا الفكري والتخييلي، ورأيناه استخدم فكرة التعجب التي يقابلها عند ابن سينا فكرة التعجيب . زد على ذلك قوله بان « الاحتفال والصنعة في التصويرات [ ... ] تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات [ ... ] تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر الى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش او بالنحت والنقر[٥٠] » .فالتحريك عنده يقابل الاستنهاض عند الفارابي ، والانفعال من نشاط عند ابن سينا . وكما ان التصاوير « تعجب وتخلب وتروق وتونق » في رأي الفارابي ، فان الشعر عند الجرجاني ، بسبب الصنعة والتخييل « يكسب الدنيء رفعة والغامض القدر نباهة،وعلى العكس يغض من شرف الشريف[...] ويصنع من المادة الخسيسة بدعا تغلو في القيمة وتعلو »[٥١] والى ذلك اشار الفارابي وابن سينا حين تكلم الأول على تخييل الافضل او الاخس ، وتكلم الآخر على التعظيم والتهوين والتصغير ( انظر اعلاه)، كل ذلك يسمح لنا بالظن ان الرجل ربما تأثر الفيلسوفين دون ان يذكر اسميهما .

## ٥ ـ التخييل عند الزمخشري ، محمود بن عمر ( ٤٦٧ ـ ٥٣٨ هـ ) .

يتعرض الزمخشري لفكرة التخييل اثناء تفسيره لبعض الآيات القرآنية ، فيرى ان هذه الآيات « تمثيل وتخييل » لأن ظاهرها يوهم التشبيه ، مع ان التصوير فيها لا يمكن اعتباره تشبيه تمثيل « ولأن الالفاظ فيها يجب الا تحمل على جهة حقيقة ولا على جهة مجاز ، وانما هي تمثيل وتصوير حسي » اي انها ، وان لم يتعلق غرض القائل بمعناها القريب ، فهي لم تنقل الى معنى سواه : هي تمثيل للمعنى وحسب ، ومن ذلك قول الآية : « فقال لها وللارض ائتيا طوعا او كرها ، قالتا اتينا طائعين » وقول الشاعر :

إذ قالت الانساع للبطن الحق  قالت له ريح الصبا قرقار

« ومعلوم انه لا قول ثمة وانما هو تمثيل وتصوير للمعنى»[٥٢]. فالتخييل عنده اذن منزلة

بين المجاز والحقيقة ، هي منزلة التمثيل والتصوير الحسي ، وكلاهما اعم من التشبيه والاستعارة .

فالزمخشري يتفق مع اكثر سابقيه ، ولا سيما الجرجاني، في فكرة الايهام ، لكنه يخالف عبد القاهر مخالفة جوهرية ، اذ يقبل لا ان يكون في كلام الله تخييل وحسب ، بل ان يكون اكثره وعليته كذلك . يقول : « ولا ترى بابا في علم البيان ادق ولا ارق ولا الطف من هذا الباب ، ولا انفع واعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الانبياء . فان اكثره وعليته تخييلات قد زلت فيها الاقدام قديماً ، وما اتى الزالون الا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير »[٥٣] . فالتخييل اذن طريقة لفهم المشتبهات من القرآن ، ولذلك انبرى ابن المنير السني[٥٤] للتصدي للزمخشري مؤكداً ان التخييل « انما يستعمل في الاباطيل وما ليس له حقيقة صدق » مستحسناً اجتناب هذه اللفظة في الكلام على القرآن لانها لا تليق بجلال الله ، مفضلاً استخدام مصطلح « التمثيل » عوضاً عنها[٥٥] .

كما يخالف الزمخشري عبد القاهر الجرجاني بقوله ان التخييل منزلة بين الحقيقة والمجاز ، فعبد القاهر يعتبر ان التخييل قد يكون تشبيها يخدع الشاعر نفسه عنه او يتناساه ليخرج عنه ، وقد يكون وجها من وجوه المجاز .

## ٦ ـ التخييل عند بعض الاندلسيين

لقد وردت آراء الاندلسيين في التخييل تفاريق ، فقد قرن ابن خفاجة الاندلسي ( ت ٥٣٢ هـ ) فكرة التخييل بالكذب على ما سوف نرى ، وابن بسام الاندلسي ( ت ٥٤٢ هـ ) ربطها بالتمويه ، وذلك اثناء تفضيله العلوم على الشعر ، لكأنه يتبنى رأي الجرجاني في ان التخييل خداع ، كما ان ابن دحية الكلبي ( ٦٣٣ هـ ) يجعل الشعر صناعة المحاكاة والتخييل[٥٦] ، لكنه لا يشرح مفهومه لمصطلح التخييل .

## ٧ ـ التخييل عند ابن رشد (٥٩٥ هـ ) .

قلنا سابقاً ان ابن رشد يجعل المحاكاة والتخييل شيئاً واحداً ( اعلاه ٩٦ ) ونضيف هنا الى ذلك أنه يرى ان « الاقاويل الشعرية هي الاقاويل المخيلة »[٥٧] حصراً. واذن فالشعر هو ، جوهرياً ، التخييل ، الا انه يفهم ان التخييل يعني المطابقة ، والمطابقة كما يستنتج من كلام ابن سينا هي التشبيه الصرف الذي لا يقصد به تحسين او تقبيح ، اي لا مدح ولا ذم ، ما لم يتضمن شيئاً زائداً يميله نحو التحسين او التقبيح ، فقولنا : شوق النفس الغضبى كتوثب الاسد ، مطابقة ، فإذا اضفنا صفة الظالم للاسد اصبح المراد من التشبيه الذم ، اما إذا اضفنا صفة المقدام ، فقد تحول نحو المدح[٥٩] . وهذا المعنى هو الذي اراده ابن رشد ، في اغلب الظن ، لأنه جعل التخييل ، اي المطابقة ، خلاف ما يقصد به العمل او الترك[٦٠] ، وهذا

قريب من التحسين والتقبيح .

واذن فقد اعطى ابن رشد للتخييل معنى جديداً لا نجده عند اي من سابقيه ، لكننا ان قبلنا هذا التفسير وتدبرنا اعتبار ابن سينا لاغراض المحاكاة الثلاثة : التحسين والتقبيح والمطابقة[٦١] ، انتهينا الى ان التخييل الذي في مفهوم ابن رشد ليس الا من اغراض المحاكاة عند ابن سينا .

مهما يكن من شيء فان ابن رشد جعل التخييبل احد اجزاء الشعر الثلاثة ، مع الوزن واللحن[٦٢] ، لكنه جعل القول المخيل والوزن واللحن من الاشياء التي يحاكى بها ، اي وسائل محاكاة[٦٣] ، وهكذا يصبح الجزء وسيلة دون ان يوضح ابن رشد كيف ومتى يكون ذلك . (قارن اعلاه ٩٧ ) .

وهو يجعل التخييل باباً مختلفاً عن التصديق والاقناع ، فالأول على صلة بالمحاكاة اما الآخران فعلى صلة بالمثالات الخطبية [٦٤] ، وهو ها هنا يلتقي مع ابن سينا ( اعلاه ١١٧) ويتناقض مع نفسه حين يطلب ان يكون للمحاكاة قوة ايقاع الاعتقاد ( اعلاه ٩٩ ) .

ويترسم ابن رشد طريق الفارابي وابن سينا في ربط التخييل بالانفعال ، لكنه يبدو اقرب الى الأول الذي يجعل الانفعال نتيجة للتخييل ( اعلاه ١١٥ )وابعد من الثاني الذي يجعلهما شيئاً واحداً ( اعلاه ١١٧) فابن رشد حين يعرف المديح بالمحاكاة يشير الى ان ما يخيله الشاعر في الفاضلين من النقاء والنظافة يولد في النفس الرحمة والخوف بسبب المحاكاة التي تنفعل لها النفس انفعالاً معتدلاً[٦٥] .

وعندما يريد ان يعدد اصناف التخييل يشير الى ان اصنافه واصناف التشبيه ثلاثة :

« اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما .

اما الاثنان البسيطان فاحدهما : تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، ويكون [ ... ] بالفاظ خاصة عندهم مثل : كأن واخال ، وما اشبه ذلك في لسان العرب ، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه .

واما النوع الثاني : فهو اخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وهو الذي يسمى الابدال ، في هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وازواجه امهاتهم[٦٦] » [ ... ] في هذا القسم تدخل الانواع التي يسميها اهل زماننا استعارة وكناية [ ... ] والاستعارة هي ابدال من مناسبه [ ... ] . واما القسم الثاني فهو ان يبدل التشبيه مثل ان نقول : « الشمس كأنها فلانة [ ... ] .

والصنف الثالث من الاقاويل الشعرية هو المركب من هذين[٦٧] » . وهذا التقسيم يشبه تقسيم ابن سينا للمحاكاة فهي عنده تشبيه واستعارة وتركيب[٦٨] كما يشبه تقسيمه للمحاكاة بانها محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة ومحاكاة ذوائع (انظر اعلاه ٩٦ ) وقد استغربنا من قبل

كيف جعل ابن رشد الكناية من باب التشبيه .

ولأن الرجل اتخذ المديح بديلا للمـأسـاة ، وادار حوله جميع آرائه ، فقد كان طبيعياً ان يتكلم على العمل الذي على الشاعر اتباعه في تأليفه ، ولأن الأقوال الشعرية هي الأقوال المخيلة فلا بد ان يبدأ في هذه الصناعة بتناول التخييل . وهو لذلك يؤكد ان اول اجزاء العمل في صناعة المديح الشعري«هو ان تحصى المعاني الشريفة التي يكون بها التخييل ، ثم تكسىٰ تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه »[٦٩] هنا يجمع ابن رشد بين رأي النقاد العرب في عمود الشعر حين يطلبون المعاني الشريفة ، وبين رأي ارسطو في اجزاء المأساة ، لكن عبر ابن سينا ، على ما سبق ذكره ( اعلاه ١١٦ ). وهو في هذا الجمع يوافق ابن طباطبا ( ت ٣٢٢ هـ ) ومن تابعه في تقطيع العمل الى مرحلتين : مرحلة البحث عن المعاني ، ثم مرحلة الصياغة العروضية ( اعلاه ١٨ ).

اما لماذا اللحن فلأن عمله في الشعر أن « يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله . فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه »[٦٩] . هنا خرج ابن رشد من مجال الشعر العربي الذي اراد مع ذلك اسقاط نظرية ارسطو عليه : لقد شاء من ناحية ان يطبق تلك النظرية على المديح ، وابى من ناحية اخرى ان يهمل شيئا من آراء الحكيم ، فكان هذا الخليط غير المتجانس . انه يعلم ان الشعر العربي لا يشترط فيه الغناء ولا يجب ان تصاحبه الآلات ، فاشتراط اللحن له ، لا محل له اذن ، ولا بد ان يكون قد قصد بذلك الشعر المسرحي اليوناني ، خاصة وان قوله يتشابه مع كلام لابن سينا يقول فيه : « واما معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كله من معنى . ومعنى القوة هو ان التلحين والغناء الملائم لكل غرض هـو مبدأ تحـريك النفس الى جهـة المعنى»[٧٠] وكلام ابن سينا يتناول الطراغوذيا لا الشعر المحض .

هذا الشيء يؤدينا الى نتيجة خطيرة هي انه ، إذا كان الشعر العربي لا يشترط فيه اللحن ، فإنه يفتقد غالباً العنصر الذي يعد النفس لقبول التشبيه والمحاكاة ، وهما من عناصر التخييل ، وإذا افتقد هذا العنصر كان التخييل كعدمه ، وكان الشعر العربي خلوا منه ..

واما لماذا الوزن فلأن«الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل » الا به[٧١] . ولا يزيد ابن رشد شيئاً على هذا التوضيح الذي يحتاج الى شرح ، فالوزن عنده متمم للمقصود من التخييل لا غير .

لكنه يشير الى نوع من التناسب بين التخييل والوزن ، موحياً ان المعاني لا تدخل في التخييل.فهو يعتقد ان « من التخييلات والمعاني ما يناسب الاوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة . وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل . وربما كان الامر بالعكس . وربما كان غير مناسب لكليهما » . لكنه حين ينشد الامثلة للبرهان على ذلك ، يجد انها عسيرة

الوجود في اشعار العرب ، وربما غير موجودة فيها لأن اعاريضهم قليلة العدد[٧٢] . وليس هذا صحيحاً، بدليل ان حازماً القرطاجني يتوسع في ذلك، كما رأينا في باب المحاكاة (اعلاه ٣٠ و١٠٨ وادناه ١٣٩). والواقع ان ابن رشد اخذ هذا الرأي عن ارسطو ،عبر ابن سينا على ما يبدو ، فأرسطو يتكلم على الأوزان المخصصة لبعض الاغراض عند شعراء اليونان القدماء[٧٣].وعلى ذلك تكلم ابن سينا ايضاً ،ولكن مع اختلاف في الفهم،قال:«ثم ذكر عادات في الاوزان وفي التطويل المناسب لطول المعنى وغير المناسب ، وما يكون غناؤه مناسباً لوزنه وتخييله غير مناسب » كما اشار الى ان اليونانيين كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة ويسمون كل وزن باسم على حدة . فمن ذلك وزن طراغوذيا» ووزن ديثرمبي ووزن قوموذيا الخ [٧٤] . فسبب صعوبة ايجاد الامثال العربية كان على ما يبدو ، ان ابن رشد وجد اسماء يونانية لا مقابل لها في العربي.

وبما ان التخييل هو المحاكاة فان صنفيه صنفاها وهما الادارة والأستدلال[٧٥] . وكما اراد ابن رشد ان تكون المحاكاة نقلاً حرفياً عن الواقع (اعلاه ١٠١) طلب ان تكون المحاكيات اموراً موجودة لتوافق جميع الطباع . ويعني بذلك الا تكون اسماء هذه المحاكيات مخترعة لأن المديح يراد به التحريك الى الافعال الارادية ، فاذا كانت الافعال ممكنة كان فيها الاقناع اي التصديق الشعري الذي يحرك النفس الى الطلب او الهرب » اكثر وقوعاً.واختراع الاسماء هو مثل تشخيص الجود ونسبة الافعال اليه ومحاكاة هذه الأفعال والاطناب في مدح الجود . وهذا النحو من التخييل ، وان كان ينتفع به منفعة غير يسيرة لأن افعال الشيء المخترع ،اي المشخص، وانفعالاته تناسب الامور الموجودة،فليس ينبغي اعتماده في المديح لأنه لا يوافق جميع الطباع ، بل ربما ضحك منه كثير من الناس وازدروه . ومع ذلك فان للعرب جيداً في هذا الباب ، وان لم يكن بعضه يحث على الفضيلة ، وذلك مثل قول الاعشى :

لعمري لقد لاحت عيون نواظر ... الى ضوء نار باليفاع تُحرق
تشب لمقرورين يصطليانها ... وبات على النار الندى والمحلق
رضيعي لبان ثدي ام تحالفا ... باسحم داجٍ عوض لا نتفرق[٧٦]

واشارة ابن رشد تتجه نحو تشخيص الندى ، اي الكرم ، ووصفه مقروراً يصطلي النار مع المحلق ، وهو رجل جاهلي ، ويرضع معه لبن امه ويحالفه على عدم الفراق .

والاضطراب واضح في هذا الكلام ، اذ الاسم المخترع فيه يعني عكس الموجود ، والموجود يعني الممكن ، والاقناع يعني التصديق الشعري . علما بان المخترع يعني عنده التشخص ، او الاستعارة المكنية ، وهي من اصناف التخييل ومن الاستدلالات الجياد ايضاً كما اشار هو الى ذلك ، ( انظر اعلاه١٠٢و١٣٠) والاقناع والتصديق يدخلان هنا في التخييل والمحاكاة مع انهما في مكان آخر ، كما رأينا ، مختلفان عن التخييل ! ثم ان

الموجود لايعني الممكن دائماً . وسبب هذا الاضطراب هو نفسه في كل نظرية ابن رشد ، نعني نقل شروط المأساة الى المديح ، وايضاً قد نقل صاحبنا ذلك عن ابن سينا ، على ما يبدو ، في قوله : « واما في طراغوذيا فإن النسبة انما هي الى اسماء موجودة ، والموجود والممكن اشد اقناعا للنفس ، فإن التجربة ايضاً اذا اسندت الى موجود اقنعت اكثر مما تقنع إذا اسندت الى مخترع . وبعد ذلك إذا اسندت الى موجود يقدر كونه [ ... ] وفي النوادر قد كان يخترع اسم شيء لا نظير له في الوجود ، ويوضع بدل معنى كلي ، مثل جعلهم الحيز كشخص واحد واطنابهم في مدحه [ ... ] وليس نفع ذلك في التخييل بنفع قليل . ولكن لا يجب ان يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو ، فان هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع »[٧٧] . ولا شك ان ابن سينا اساء فهم ارسطو ، وان كان اقرب اليه من ابن رشد ، وذلك ان ارسطو ، يرى ان الاسماء المخترعة لا تنقص من بهجة التراجيديا ، رغم تمسك الشعراء بالاسماء المعروفة[٧٨] .

وابن رشد ، مع ذلك ، لا يهمل القصص الشعري ، وهو اقرب الى المسرح من المديح ، بل يرى ان اجوده ما كان فيه تجسيد ومطابقة للتخييل ، اي تخييل لا يراد به لا تحسين ولا تقبيح . يقول : « إجادة القصص الشعري ، والبلوغ به الى غاية التمام ، انما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء او القصة الواقعة التي يصفها مبلغا يري السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه » اي يخيله ويجسده . ويشير ابن رشد الى ان هذا النحو من التخييل يوجد بكثرة في شعر الفحول المفلقين . لكنه ينحصر عند العرب اما في افعال غير عفيفة ، اي في الشعر الماجن ، او في ما يقصد فيه الى مطابقة التخييل. وبكلمة انه لا يرد في المديح او الهجاء. ويضرب مثلاً على الشعر الماجن ابياتا لامرىء القيس يصف فيها تسلله الى بيت المحبوبة ، وعلى مطابقة التخييل تشبيه ذي الرمة للنار بعين الديك[٧٩] .

ويؤكد ايضاً ان هذين الشيئين قد يتضمنها « وصف الاحوال الواقعة مثل الحروب[ ... ] والمتنبي افضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل » ، ويروى عنه ان لم يكن يصف وقائع سيف الدولة ما لم يشهدها معه[٨٠] .

اي ان ابا الوليد يريد من الشاعر ولا سيما في القصص ، ان يتناول الواقع ويصدر عن تجربة واقعة ويجسد الشيء المخيل ، اي ان يفعل فعل الساحر في رأي ابن خلدون الذي سبق ذكره ( اعلاه ١١٥ ) . وعلى كل حال فالشاعر المجيد ، في رأيه « هو الذي يصف كل شيء بخواصه وعلى كنهه » و « التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته[٨١] » .

وينتهي ابن رشد الى ان التخييل الواضح لا يحتاج الى مؤثرات خارجية تكمن في تعبير وجه الشاعر او صوته . ويربط ظهور التخييل بالصدق في القول ومناسبة الغرض

المقول فيه الشعر ، ويعد المؤثرات الخارجية تهجينا للاقاويل الشعرية ، لانها لا تستعمل الا تقوية للشعر الضعيف الرديء[٨٢] . وهو قريب في هذا من ابن سينا الذي يشير الى ان القول الرأيي(اي الفكري)إذا كان بيّن الصدق وموافقا للغرض الشعري،اخذ بحاله، وان لم يكن كذلك استعين بتعبيرالوجه فيه كما في الامر او التضرع او الاخبار او التهديد او الاستفهام او الاعلام ، وكأن الشاعر غير محتاج الى شيء خارج عن القول وشكل التعبير عنه[٨٣]. والخلاف بين الرجلين هو ان ابن سينا يقبل المؤثر الخارجي ويعده جزءاً من القول ، فيما يرفضه ابن رشد ، ولعل السبب في ذلك ان ابن سينا يأخذ عن ارسطو في كلامه على المأساة ، ويقول قريباً من قوله[٨٤] ، بينما يحرف ابن رشد رأي ارسطو ليطبقه على المديح بحيث يتفق مع نظريته في الصدق والحق .

وعلى الجملة ، ان ما قلناه في باب المحاكاة يصح قوله ها هنا،لان المصطلحين يعنيان عند ابن رشد شيئاً واحداً ولانهما مأخوذان من مصادر مشتركة . فالاضطراب والآلية وفساد الفهم كلها يميز كلام ابن رشد على التخييل . وزبدة آرائه ان الشعر في الجوهر تخييل ، والتخييل مجرد مطابقة ، وغرض من اغراض المحاكاة ، ويؤلف مع الوزن والقافية اجزاء الشعر الثلاثة . الا انه يبدو ايضاً وسيلة للمحاكاة ، وهو يختلف عن التصديق والاقناع الخاصين بالخطابة ، ومع ذلك فإن على الشاعر ايقاع الاعتقاد. ونتيجة التخييل انفعال يؤدي الى التطهير . واصنافه كأصناف المحاكاة والمحاكيات عند ابن سينا تقريباً، اي التشبيه والابدال الذي يتضمن الاستعارة والكناية والتشبيه المقلوب ، وهو اول اجزاء العمل المدحي ويقتضي احصاء المعاني الشريفة ثم كسوتها لحنا ووزنا . فابن رشد هنا يوفق بين آراء ابن طباطبا وبين آراء ارسطو . وفي كلامه على اللحن نشعر انه يتجاهل الشعر العربي الذي لا يشترط تلحينه ، ويلتقي مع ابن سينا في كلامه التراجيديا ، لكن خطورة رأيه تكمن في ان اللحن عنده يعد النفس لقبول التخييل ، فغيابه اذن غياب للتخييل ، فالشعر العربي ينبغي ان يكون خلوا من التخييل . هذا على كل حال يتناقض مع اشارات ابن رشد الى التخييل في الشعر العربي . والوزن عند ابي الوليد مجرد متمم للتخييل . ويجب ان يتناسب معه. لكن الامثلة على هذا التناسب في الشعر العربي تستعصي عليه فيحتج بقلة الاعاريض ، بيد ان السبب الحقيقي المحتمل لذلك هو صعوبة ايجاد المصطلحات المقابلة لمصطلحات الاوزان اليونانية. ويرفض ابن رشد اعتماد الاسماء المخترعة، ويعني بها التشخيص ، في التخييل ، وينقل رأي ارسطو في اسماء الابطال المخترعة، لكن بفهم عكسي. والمرة الوحيدة التي اقترب فيها من ميدان ارسطو هي حين تكلم على الشعر القصصي الذي تربطه آصره بالشعر المسرحي ، لكنه اشعرنا هنا ان التخييل قد يكون مطابقة وقد يكون تجسيداً ، وهذان غاية القصص الشعري وتمامه. واذن فالمطابقة والتجسيد لا يكونان لا في المسرح ولا الهجاء بل في وصف الوقائع التي

يحسن ان يحضرها الشاعر بنفسه . ثم ان ابن رشد يريد الشعر نسخة عن الواقع ولهذا يعتبر ان التخييل الفاضل هو ما لا يتجاوز خواص الشيء وحقيقته ويكون صادقاً خلوا من المؤثرات الصوتية وتعبير الوجه .

**٨ ـ التخييل عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ ) :**

يكاد ابن الأثير يكتفي بالوجه البلاغي للتخييل جاعلاً منه وسيلة لاثبات الغرض المقصود في نفس السامع حتى يكاد ينظر اليه عياناً ، فهو والتصوير نوع من التجسيم او التجسيد . ويضرب على ذلك مثلاً بالتشبيه : زيد اسد ، ويرى ان الفرق بينه وبين قولنا : زيد شجاع انه يجعل السامع يتخيل صورة الاسد وبطشه وقوته ودقه للفرائس ، اما القول الثاني فلا يتخيل السامع منه سوى ان زيد رجل جريء مقدام (المثل السائر تحقيق عبد الحميد ١/٦٣ ) .

**٩ ـ التخييل عند حازم القرطاجني :**

يبدو حازم القرطاجني ( ٦٨٤ هـ ) ادق الذين عرفوا التخييل ، وان يكن شديد التأثر بابن سينا . يقول : « والتخييل ان تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيِّل او معانيه او اسلوبه او نظامه ، وتقوم في خياله صورة او صور ينفعل لتخيلها وتصورها او تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غير روية ، الى جهة من الأنبساط او الانقباض[٨٥] » .

اي ان التخييل ، عنده ، تصور تنشئة في نفس السامع عناصر الشعر المختلفة ، التي يسميها حازم انحاءه، ويؤدي ذلك الى انفعاللا واعٍ ،وهذه الأنحاء هي اللفظ والمعنى والاسلوب والنظم والوزن ، ويجمع هذين الاخيرين مصطلح « النظام »[٨٦] الشيء الذي يعني ان حازماً يميز بين النظم والوزن ، وان التخييل يتأتى في رأيه ، من عناصر حد الشعر ، كما سنراه عند قدامة بن جعفر ، باستثناء القافية التي سيهملها القرطاجني في بعض تعريفاته للشعر ، وبزيادة الاسلوب الذي لا يوضح مفهومه له .

وحازم ، كابن سينا ، وخلافا لابن رشد ، يرى المحاكاة طريقا للتخييل ، فعنده ان الامور تخيل بنفسها وذلك اما باقوال تدل على خواص هذه الامور والاغراض التي تلحقها والتي تقيم في الخواطر هيآت تلك الامور وتسبب اتساق صورها الخيالية ، او بان تحاكى بأقوال تدل على خواص أشياء اخرى وعلى « اغراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس فتجعل الصور المرتسمة من هذه الاشياء المحاكى بها ، امثلة لصور الاشياء المحاكاة [٨٧]». اي ان التخييل ، كما يفهم منه ، صور خيالية لهيآت الامور ترتسم في الخواطر ، وذلك عن طريق اقوال تدل على خواص الامور او عن طريق المحاكاة باقوال تدل على خواص اشياء اخرى .

فالتخييل بتعبير حديث ، وعلى ما نستنبطه من كلام آخر لحازم ، هو المدركات البصرية التي تثيرها المدركات السمعية ، فكم شاعر اراد ابقاء ذكر او صياغة مقال « يخيل فيه حال احبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الاذهان مقام صورهم وهيآتهم ، ويحاكي فيه جميع

امورهم حتى يجعل المعاني امثلة لهم ولاحوالهم » ولذلك احب الشعراء ان يرتبوا اقاويلهم ترتيبا يقوم في السمع مقام احويتهم وبيوتهم . ويكون وضع الاقاويل في السمع شبيها لوضع احويتهم وبيوتهم في البصر[٨٨]. وهذه الاثارة تكون بالتذكير، وتلك هي الفكرة نفسها التي تناولها ابن رشد ومن قبله ابن سينا اخذاً عن ارسطو ( انظر اعلاه ١٠١) الا ان حازما يتوسع اكثر من هؤلاء قليلاً ، رابطا التذكير بالتحريك النفسي، وكلهم ، على كل ، يذكرنا بفكرة تداعي الافكار التي يستعملها علماء النفس في ايامنا . يقول حازم : « ومتى امكن ان يهيء الشيء الذي يجعل تذكرة لشيء آخر ويقصد به تمثيله في الافكار بهيأة تشبه هيأة ذلك الشيء المقصود من وجوه كثيرة يتسق بها الشبه ، كان انجع في التحريك اليه[٨٩] » .

واضح ان حازما ، كأكثر سابقيه ، يعقد صلة بين التخييل والمحاكاة ، لكن ليس واضحا ان كان يخلط بينهما ام يميز بعضهما من بعض . هو من جهة يجعل المحاكاة طريقا للتخييل دون ان يحصر التخييل بالاقوال الشعرية ، مشعباً طرقه الى انواع من التفكير : التصور الذهني بالفكر والخاطرة ، والتذكر بسبب المشاهدة ، وشاملاً بمحاكاته جميع صنوف التعبير الفني والعفوي: النحت والرسم والصوت والفعل والهيأة فضلاً عن محاكاة المعنى بقول مخيل ، او بعلامة من الخط تدل على القول المخيل ،او باشارة تفهم ذلك[٩٠]. اي ان التخييل يشمل اكثر الفنون الجميلة التشكيلية والخطية والادبية والتمثيلية . وهذا الرأي على صلة بكلام ارسطو على المحاكاة في المسرح والملحمة[٩١]، وهو يذكرنا ايضا بحديث الجرجاني في التخطيط والنقش والنحت والنقر ( اعلاه ١٢٨) .

هذا من جهة ، ومن جهة اخرى يجعل حازم جميع التخاييل في المعاني محاكيات مكانية او زمانية، كلية او غير كلية[٢] ، الامر الذي يسمح بالظن انه يخلط بين مصطلحي المحاكاة والتخييل ، ولعله بسبب ذلك لم يعد المعاني النفسية في اساس التخييل ، بل عدها نتيجة له ، خلافا لابن سينا الذي أدخلها في جوهر التخييل وهو ، عنده ، انفعال من تعجب او غيره ، كما رأينا من قبل ( اعلاه ١١٧ ) .

والمتخيَّل عند القرطاجني وهمي[٩٣] ، فالتخبيل اذن ايهام ، وهنا يلتقي حازم مع عبد القاهر الجرجاني في احد المعاني التي نسبها هذا الاخير للتخييل ، وان كان حازم لم يبلغ الى القول بأن التخييل خداع .

والتخييل والمحاكاة ، لا المعاني ، هما مناط اعتبار الشعر عنده ، اذ لا فرق في المعاني الشعرية بين عامي وخاصي وغرض مألوف وغير مألوف[٩٤] ، وهذا يعني ان معيار الشعر ، في رأيه ، هو القدرة على الايهام بالمعاني .

وتبدو العلاقة بين التخييل والمعنى، عند حازم ، مثل العلاقة بين اللفظ والمعنى عند

الجاحظ ، وليس اشهر من قول الجاحظ بأن المعاني على قارعة الطرق يعرفها العامة والخاصة والعرب والاعاجم ، والعبرة في الصياغة . لكن حازماً لا يبدو متأثرا تأثراً مباشرا بالجاحظ ، بل هو متأثر بابن سينا على الارجح ، ووفاقا لما سبق القول فيه .

كما يأخذ حازم من ابن سينا فكرة التعجيب لكن بمنحى مختلف ، فنحن نعلم ان ابن سينا يجد في التخييل اذعانا للتعجب وانفعالا له ، ويجد للمحاكاة شيئاً من التعجيب ، ويستحسن التخييل المخترع المبتدع ( اعلاه ٩٦و١٢١ وما بعدها ) ، اما حازم فيعتقد ان ترامي الكلام الى انحاء من التعجيب يحسّن موقع التخييل من النفس. وان التعجيب « يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي الى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف [ ... ] وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ابدع[٩٥] » . فالفرق بين الرجلين هو ان الاول يرى ان التعجيب نتيجة للمحاكاة التي تؤدي الى التخييل ، ويستحسن التخييل المخترع ، في حين ان الثاني يعتقد ان التعجيب تحسين للتخييل ، ويقرن اليه الاختراع والغرابة من غير ان يلحقه بجوهر التخييل .

ومن اجل تحسين التخييل يوجب حازم الابتعاد عن الكلام الساذج[٩٦] ، وهذا يعني ان التخييل عمل ذكي ، لا سيما ان القرطاجني يطلب في الكلام ان تتوالى « التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني، فان ذلك مما يشد ازر المحاكاة ويعضدها » . وهو يوحي لنا كذلك ان التخييل عمل منطقي منظم ، وذلك اذ يشير الى ان حسن المحاكاة يتضح دائما « في الاوصاف الحسنة التناسق ، المتشاكلة الاقتران ، المليحة التفصيل ، وفي القصص الحسن الاطراد ، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات ، وفي التشبيهات والامثال والحكم ، لأن هذه انحاء من الكلام قد جرت العادة في ان يُجتهد في تحسين هيآت الالفاظ والمعاني وترتيبها فيها[٩٧] » وبهذا يذهب حازم مذهب انصار التنقيح والتصنيع ، خصوصا وانه يفضل اسلوب العلماء في الشعر .

والطريف في نظرية حازم انه يرى الدين والعقل والمروءة والشهوة طرائق الى التحسينات والتقبيحات في التخاييل الشعرية[٩٨] ، الا ان هذه جميعا لا تمس التخييل بل هي نتيجة له . ويستخدم حازم للبرهان على رأيه فكرة الفارابي دون ان يذكره، والقائلة بان الاقاويل الشعرية تستعمل في « مخاطبة انسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه اليه واستدراجه نحوه[٩٩] » . زائدا على ذلك « ان المقصود بالشعر انهاض النفوس » لا الى فعل شيء ما وحسب بل كذلك الى طلبه واعتقاده او التخلي عن فعله او عن طلبه او عن اعتقاده ، وذلك عن طريق ما كان الفارابي يعده ، ضمنا ، مهمة العناصر المؤلفة للاقاويل الشعرية ، اي تخييل الحسن والقبح والجلالة والخسة[١٠٠] ، ويؤكد ان هذه المهمة توجب ان تكون موضوعات الصناعة الشعرية منتسبة الى ما يفعله الانسان ويطلبه ويعتقده ، مقيدا موضوع التحسين والتقبيح باثر الثواب والعقاب في

المتدين ، واثر الانفة من بعض الامور في العاقل ، واثر الذكر الحسن والسيء في كل انسان ، واثر اشتهاء النفس لما ينفعها من نقمة وصلاح حال[١٠١] .

واذن فالتحسينات والتقبيحات الناجمة عن التخييل لا تتصل بالصورة الشعرية ، بل بالموضوعات التي لها اثر نفسي ، وهذا يثير التساؤل لاننا رأينا حازما ، من قبل ، لا يهتم للمعنى بل للتخييل،ولا يعني في تحسين التخييل الا بالتعجيب والغرابة ! صحيح ان هناك تحسينا للتخييل ذاته ، وتحسينا ناشئا عنه ، لكن صاحبنا يحاول ان يبلغ الاثر النفسي للتخييل عبر موضوعات لا عبر فن ، وهذا هو مصدر التساؤل والاستغراب عندنا ، اذ كيف يتوافق هذا مع اعتبار الوزن والتخييل ، وحدهما ، دون المعنى ، معيارا للشعر ، علما بان الموضوعات معان او توسيع معان .

زد على ذلك ان حازما في كلامه على احكام المحاكيات يشير الى ان التخييل حسي دائما ، بمعنى انه يقع على ما يدركه الانسان بالحس ، اي عن طريق الحواس ،اما ما يدركه بغير الحس اي بالذهن « فانما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حاله من هيآت الاحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الاحوال مما يحس ويشاهد ، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والاحوال اللازمة له[١٠٢] » ، اي ان التخييل عنده اما حسي ، او إذا جاز التعبير ، كنائي يعرف بالقرينة . واذا علمنا ان الموضوعات الدينية والعقلية والصيت والشهوة كلها غير حسي ، فكيف تكون محسنات او مقبحات تخييلية ؟

مهما يكن الرأي ، فان حازما يقسم التخييل قسمين :

١ ـ تخييل ضروري . وهو تخييل المعاني من جهة الالفاظ .
٢ ـ وتخييل غير ضروري بل اكيد او مستحب ، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من انهاض النفوس الى طلب الشيء او الهرب منه » .

وهذا الاخير يكون في تخييل اللفظ نفسه ، وتخييل الاسلوب ، وتخييل الاوزان والنظم « وآكد ذلك تخييل الاسلوب[١٠٣] .»

كلام حازم غير واضح في هذا المقام ، وقد نميل الى الظن ان تخييل اللفظ في نفسه وتخييل الاوزان يعنيان الايحاء بموسيقى هذا وتلك ، لكن كيف نفهم معنى تخييل الاسلوب والنظم ؟ ان حازما لا يشرح من ذلك شيئا .

ويضع حازم قاعدة منبثقة عن نظريته في التناسب ، وتقول بوجوب تناسب التخييل مع الغرض الشعري ، وفيها ان التخييل يكون في احسن مواقعه حين « يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول ، كتخييل الامور السارة في التهاني ، والامور المفجعة في المراثي، فان مناسبة المعنى للحال التي فيها القول ، وشدة التباسه بها يعاون التخييل على مـا يراد من تأثر

النفس لمقتضاه[١٠٤] » .

والمفهوم من ذلك ان على الشاعر ان يصور صورا حسية او كنائية ، مفرحة او محزنة ، وفاقا لما يتطلبه الغرض .

كما يطالب حازم باللياقة في التخييل، مطالبته بها في المحاكاة ، فهو يوجب على الشاعر الا يتعرض في تخييل حال الشيء المحاكي به الى ما هو اخص بحال مضاد الشيء او بمضاد الغرض الذي نحي به منحاه ، او الى لفظه معنى معروف يضاد المعنى او الغرض المقصود ، او الى ما يناسب مضادات هذه جميعا ، لئلا يؤدي ذلك الى التدافع . وهذا كما نعلم مأخوذ عن ارسطو الذي تابعه ابن سينا في كلامه على المضاد وابن رشد في كلامه على المتضادين ( اعلاه ١٠٣).

لكن حازما يتوسع في الامثلة موضحا ان بعض الكلام قد يكون له صلة بالموضوع وبضده ، كأن يُقصد الذم ويؤدي الكلام الى المدح ، وكأن ينسب الشاعر عملاً الى الممدوح لا يليق بقدره، او كأن يدل كلامه على سوء الادب، او يبعث على التطير، او يتضمن فحشاً او امرا مريبا او رفثا ، وان ان يستعمل في المدح الفاظا لا تليق الا بالذم كالفـــاظ القفـا والأخدع والقذال ، وكتمني البؤس حين يجب تمني النعيم، فيجب ان يتقي ذلك سواء اكان المعنى والشيء المقول متعارفا عليه من العامة ام من الخاصة ، وينتهي الى ان الشعر المؤثر هو ما توافق فيه الالفاظ والمعاني والاغراض باقتران كل منها بما يجانسه ويناسبه ويلائمه[١٠٥] .

ولا يكتفي حازم بطلب التناسب بين التخييل والاغراض الشعرية ، بل يطلبه بين التخييل والاوزان على غرار ابن رشد ( انظر اعلاه ١٣١) لكنه يورد ما عجز عنه ابن رشد من امثلة في شعر العرب . صحيح انه لم يستشهد بشعر لكنه اورد اسماء الاغراض وما يناسبها من اوزان ، فالفخر مثلاً يحاكى بالاوزان الفخمة الباهية الرصينة ، والهزل او الاستخفاف والتحقير والعبث تحاكى بالاوزان الطائشة القليلة البهاء ، واغراض الشعر شتى ، فيجب ، على العموم ، ان تحاكى مقاصدها بما يناسبها من الاوزان ويخيلها النفوس [١٠٦] . وقد رأينا من قبل ( اعلاه ٣٠ ـ ٣١ ) كيف خص حازم كل وزن عربي باغراض معينة ، وهو على كل حال يعرف عن طريق ابن سينا ان شعراء اليونان كانوا يلزمون كل غرض وزنا يليق به لا يعدونه فيه الى غيره، فهو اذن على مذهبهم .

ويعدّد القرطاجني احوال التخييل ، ويقصد بها مراحل الصناعة الشعرية التي يسميها ايضا مناقل او مراتب ، وإذا هي ثمانية تتم في ثمانية ازمنة نظمية : الاربعة الاولى تخاييل كلية ، والاربعة الاخرى جزئية .

١ ـ في المرحلة الأولى يتخيل الشاعر « مقاصد غرضه الكلية التي يريد ايرادها في نظمه او ايراد اكثرها[١٠٧] » وذلك في عبارات متفرقة يختار من بينها ما يتجانس ويصلح

لبناء قافية مشتركة ثم يضع الوزن والروي ، على ما بينا سابقاً ( اعلاه ٢٠ و ٥١ ) .

بعد ذلك يقسم الشاعر المعاني والعبارات على فصول قصيدته ، ويبدأ بما يليق بمقصده ، ثم يتبع البداية بما يليق ان يتبعها من الفصول وهكذا . ثم يزن العبارات التي احضرها منثورة في خاطره اما بابدال الكلمات غير المناسبة بما يرادفها ، او بزيادة الكلام او نقصه بما يكون له فائدة أولا يخل بالمعنى، او بتعديل بعض تصاريف الكلمة او بتقديم او تأخير[١٠٨] .

٢ ـ وفي المرحلة الثانية يتخيل الشاعر «لتلك المقاصد طريقا واسلوبا او اساليب متجانسة او متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر على مهايعها[١٠٩] ».والطرق والاساليب التي يقصدها حازم هي مناحي الجد والهزل مثل المتانة والرصانة في الجد والحلاوة والرشاقة والتوسط بين الاسفاف والحشمة ، واستعمال العبارات الساقطة والعامية ، والاطراب في الهزل . وهو يحبذ المراوحة بين المعاني الجدية وبين ما يناسبها من معاني الهزل[١١٠] .

٣ ـ وفي المرحلة الثالثة يتخيل الشاعر ترتيب معانيه على الاساليب التي يختار. ومن اهم هذه التخييلات موضع التخلص والاستطراد » .

٤ ـ وفي المرحلة الرابعة يتخيل هذه المعاني في عبارات يمكن ان تتوازن مقاطعها وتتماثل بما يصلح لبناء الروي عليه . وفي هذه الحال ايضا يجب ان يلاحظ الشاعر ما ينبغي ان يكون مفتتحا للكلام ، وربما لحظ كذلك موضع التخلص والاستطراد .

٥ ـ وفي المرحلة الخامسة التي هي بداية التخاييل الجزئية يشرع الشاعر في تخيل المعاني بحسب الغرض الشعري .

٦ ـ وفي المرحلة السادسة يتخيل الشاعر ما يزين المعنى ويكمله بحسن وضعه وبالاقترانات والنسب الواقعة بين اجزائه ، وبما يقترن به من خارج فيعين على تحصيله .

٧ ـ وفي المرحلة السابعة يتخيل الشاعر ما يكون محسناً لموقع العبارات في النفوس ، ويتخيل عبارة يوافق نقل حركاتها وسكناتها ما يجب في الوزن المقصود من العدد والترتيب .

٨ ـ وفي المرحلة الثامنة والاخيرة يتخيل الشاعر ما يمكن ان يلحقه بالمعنى الذي قصرت عنه العبارة كما في قول المتنبي : ـ

نهبت من الاعمار ما لو حويته      لهنئت الدنيا بانك خالد

ولا يتفق هذا الا في بعض المواضع[١١١] .

فاسلوب حازم في النظم مجموعة من التصفيات ، إذا صح التعبير . فالمرحلة الاولى تقسم فيها المعاني على الفصول ، ومن الطبيعي ان يسقط منها ما لا مكان له في احد الفصول هذه ، وتوزن العبارات ، ومن الطبيعي ان يسقط منها ما لا يوزن .

والمرحلة الثانية يختار الاسلوب فيسقط من العبارات ، آليا، ما لا يناسبه .
والمرحلة الثالثة لا يبدو فيها اية تصفية .

والرابعة تختار فيها العبارات المتوازنة الصالحة لبناء روي مشترك ، فتسقط بالتالي العبارات الخارجة عن هذا الشرط . ويبدو ان الوزن في المرحلة الاولى وزن اعتباطي ، يأتي كيفما اتفق ، وعلى ما يمليه شكل العبارة ، اما الوزن في المرحلة الثانية فهو اختيار بين الموزونات لاختيار المتفق فيها .
والمرحلة الخامسة تبدأ فيها تصفية المعاني التي يبقى منها ما يناسب الغرض ، ويسقط ما لا يناسبه .

والمرحلة السادسة بداية التجميل ، إذا جاز التعبير ، إذ يختار فيها ما يزين المعنى .

والمرحلة السابعة تجميل آخر هو تحسين موقع العبارة في النفس ، ولا يقول حازم كيف ، وفيها تصفية اخرى مركبة هذه المرة ، تتمثل في اختيار العبارات المناسبة للوزن . فهنا وزن ثالث ، لكنه يتقيد هذه المرة على ما يبدو ، بالبحر الشعري المختار بكامله ، لا بالتفاعيل المناسبة .
والتجميل الاخير يقع في المرحلة الثامنة التي يلحق فيها الشاعر ما يكمل العبارة معنويا .

هذا التقسيم المرحلي لايخلو من آلية ولا يبرأ من اضطراب لا سيما وان المرحلة الأولى تبدو ملخصة لسائر المراحل ، ثم ان التخييل يكتسب معنى التخيل وبينهما فرق كبير . ولعل حازما قد احس هذه الآلية وتحسب لردود معترضة عليها ، فاشار الى ان الطبع وكثرة المزاولة تجعلان التنقل بين هذه المراحل سريعا جداً حتى يظن الشاعر بسرعة خاطره انه لم يشغل فكره بها (١١٢) . ولا شك ان في كلام حازم الاخير بعض الصحة لكننا لا يمكن ان نسلم معه بهذا التدرج الذي يحيل العمل الشعري صنعة آلية قد تتفق لكل انسان .

وباختصار،ان التخييل عند حازم القرطاجني تصور يؤدي الى انفعال لا واع ويتأتى مما سماه قدامة اسباب حد الشعر ، مع اهمال القافية وزيادة الاسلوب ، وهو صور خيالية لهيآت الامور في الخواطر بطريق المحاكاة بالاقوال ، وهو المدركات البصرية التي تثيرهامدركات سمعية ويتم بالتذكرة ـ وهذه الفكرة مقتبسة عن ارسطو عبر ابن سينا ثم ابن رشد ـ لكن حازما يشير الى اثر التذكير النفسي ويوحي لنا بمعنى تداعي الافكار . وحازم يتابع عبد القاهر الجرجاني في ان التخييل ايهام دون ان يذهب مذهبه في انه خداع . لكنه لايوضح لنا ان كان يخلط ام يميز بين التخييل والمحاكاة ، بل يفهمنا ان هذين مناط اعتبار الشعر ، دون ان يعير المعاني اهتماما خاصاً . والتخييل عنده حسي لا ذهني ، وهو عمل ذكي منطقي منظم ، وهذا يوحي ان الرجل من انصار مذهب التنقيح والتصنيع .

وهو يطالب بتناسب التخييل والغرض الشعري ، وتناسبه والوزن ، واللياقة في التخييل ،

والواقع انه يطلب لياقة الشاعر اكثر مما يطلب لياقة الشعر ، وهو يأخذ جميع هذه الأفكار عن سابقيه مع توسع في الامثال . وكل ما يطلبه للتخييل كان قد طلبه للمحاكاة مما قد يوحي انه قليل التفريق بينهما .

ومن الافكار التي تناولها حازم في هذا الصدد ، فكرة التعجيب الذي جعله تحسينا خلافا لابن سينا الذي جعله نتيجة له ، وكذلك فكرة التحسينات التي يجعل طرائقها : الدين والعقل والمروءة والشهوة ، ويردها الى اسباب نفسية اجتماعية لا شعرية .

وهو يقسم التخييل تقسيماً غامضاً ، ويشير الى مراحله باسلوب لا يقل غموضاً ، محيلاً العمل الشعري عملاً آلياً كدأبه في الكلام على الوزن والقافية والمحاكاة .

ولعل آخر من نجد له كلاماً في التخييل ابن سعيد الأندلسي (٦٨٥ هـ ) الذي مدح المعري بأنه « أشعر من ملك طريق التخييل »(١٣٣) . وهذا القول بحد ذاته لا يسمح لنا باستنباط شيء هام .

* * *

وهكذا نجد ان فكرة التخييل قد انتشرت بكثرة بين النقاد والشعراء ، كل يفسرها بطريقته وانطلاقا من ثقافته . وعلى الجملة فان هذه الفكرة التي تبدو تحريفاً وتعريباً لفكرة المنظر المسرحي ، المنقولة الى ميدان الشعر عامة ، بدأ القول بها ، على ما نملك من نصوص ، في كتابات الفارابي . ولعله استقاها من مصدرين : مصدر لغوي قرآني فيه يتضمن التخييل معنى الايهام بالسحر اوالوهم عامة ، ومصدر يوناني وصل اليه عن طريق النقل والاختصار . وقد اكتفى الفارابي بالاشارة الى اثر التخييل النفسي دون تعريفه رائياً فيه نتيجة للاقاويل الشعرية ، حاصرا اياه بالتنفير والاستنهاض ، موحياً انه نقيض الحقيقة ويشبه التطهير عند ارسطو .

أما ابن سينا فيعرف التخييل لكنه يرى فيه انفعالاً نفسيا لا فكريا ، من تعجب او تعظيم او غيرهما ، او رضوخاً لأثر المحاكاة والتذاذا بالقول نفسه ، يعني بلفظه ، متابعاً بصيغة جديدة فكرة الجاحظ عن اللفظ والمعنى ، وهو مع ذلك يشير الى ان عناصر الشعر اربعة هي الوزن واللفظ والمعنى وما يبدو ان معناه المحسنات البديعية والغرابة ، وهذا يقارب معنى الشعر في مفهوم قدامة ، على انه يستثني القافية ويزيد المحسنات . كما يومىء الى ان طرق التخييل ثلاث هي : اللحن ، اي الغناء ، والكلام ، والوزن ، جاعلاً من الأخيرين شرطي الشعر دون سواهما . فهو إذن يتأرجح بين النظرية الارسطية التي تكلمت على الغناء بالشعر المسرحي ، وبين النظرية العربية التي لا توجب تلحين الشعر . وهو لا يخفي استحسانه للمبتدع المخترع من التخييل ، طارقاً فكرة الايحاء من خلال كلامه على التخييل ، وذلك على غرار الفارابي . وتمييزه بين المحاكاة والتخييل جلي ، فهو يجعل المقدمات المخيلة في الشعر اما محاكيات او

خـالية من الحكاية ، وحين يحلل اثر التخييل النفسي يذكرنا فكرة الممكن عند ارسطو ، وحين يشير الى فكرة التعجيب يشترط شيئاً طريفاً وهو ضرورة مخالفة الشعر للواقع ، خلافاً لارسطو الذي قبل بادخال الحوادث التاريخية في الشعر . وهذا الخلاف يفسر بان الحكيم يتكلم على المسرح وابن سينا على الشعر الخالص .

ويجيء بعد هذين عبد القاهر الجرجاني فيضطرب في فهم التخييل اي اضطراب ، حاصراً اياه في الوهم والخداع ، جاعلاً منه نقيض العقلي والحقيقي ، محتاراً بين رفضه وقبوله ، وذمه واطرائه ، لانه كان متجاذباً من عدة جهات متناقضة : فهو كلامي يقدس العقل والحقيقة ويحتقر التخييل ، وبلاغي يحار بين ادخال الفنون البيانية حيز التخييل وبين اخراجها منه لانها استعملت في القرآن والحديث ، ومنطقي يرى التخييل شيئاً كالسفسطة . لكن نزعة الفنان فيه تنتهي به الى تمجيد التخييل وتفضيل الايهام فيه على البيان في غيره ، والى نسبة السحر اليه . صحيح انه ظل يضع التخييلي بـازاء العقلي ، لكنه كان مرة يستخدم هذا التناقض لذمه وتارة لمدحه .

ولم يتوسع الزمخشري ، على ما يبدو ، في الكلام على التخييل واكتفى بمدحه وبانزاله منزلة بين المجاز والحقيقة ، هي منزلة التمثيل والتصوير الحسن ، لكن في كلام يكتنفه الغموض .

اما ابن المنير السكندري وابن خفاجة الاندلسي فقد تبنيا فكرة الباطل والكذب في التخييل ، من دون ان يتوسعا في الامر ، كما ان ابن بسام ربط التخييل بالتمويه .

اما ابن رشد فقد سكب نظرية ارسطو في قالب الشعر العربي ، فلم يتسع هذا القالب لها ولم يسغها لانها من طبيعة مختلفة عن طبيعته وقد تابع ابن رشد القائلين بان التخييل جوهر الشعر ، لكنه اوحى مرة انه هو عين المحاكاة ومرة انه غرض من اغراضها . وهو كالفارابي يربط التخييل بالتطهير ، وقد كاد ان يحيل التخييل غرضاً بلاغياً بحتاً ابرز وجوهه التشبيه ، ومع انه يميز بين التخييلي والخطبي فهو يدعو الى ايقاع الاقناع بطريقة التخييل ، وقد رأى أن اللحن ضروري للتخييل،متجاهلاً ان الشعر العربي لا يشترط فيه التلحين ، وهو يقول بالتناسب بين التخييل والوزن لكن الامثلة العربية تخونه . وهذه فكرة قديمة قال بها ارسطو واخذها ابن سينا عنه . كما يتطلب ان يكون التخييل نقلاً امينا للواقع ويستحسن مشاهدة الواقع قبل تخييله .

وبعد فترة يطل القرطاجني ليعمق الموضوع ويوسعه ويجعله عربياً صافيا الا مما يعتبر اقتباساً مفيداً ، وقد اخذ عن الفارابي وابن سينا ، أي عن ارسطو بطريق غير مباشرة ،واخذ كذلك عن الجرجاني،مطوراً آراء هؤلاء جميعا في وحدة نظرية جديدة . وتعريفه للتخييل اوضح تعريف رأيناه ، فهو عنده تصور يصاحبه انفعال لاواع وينشأ عن عناصر الشعر ، تلك العناصر نفسها التي عدها ابن سينا عناصر التخييل ، لكن العنصر الذي لم

**يوضح ابن سينا معناه واستنتجنا انه ربما كان المحسنات البديعية ، يقابله عند حازم النظم والاسلوب،ونستخلص من كلامه ان التخييل يتأتى عما نسميه تداعي الأفكار ويشمل جميع الفنون الجميلة . والانفعالات النفسية عنده هي نتيجة للتخييل لا جوهر له كما عند ابن سينا ، والتخييل والمحاكاة يعدان مناط اعتبار الشعر ، خلافا لابن سينا ايضاً الذي يشترط للشعرية الوزن والتخييل . على ان كليهما يهمل القافية في هذا المجال ، وسبب ذلك تأثرهما بالنظرية اليونانية . والتطوير الاساسي في نظرية القرطاجني هو انه قرن التخييل الى العقل والمنطق والذكاء في حين قرنه السابقون الى الايهام والتمويه او مخالفة العقل والحقيقة .**

وينبغي ان نلحظ ان اهم الذين تناولوا موضوع المحاكاة والتخييل كانوا اما نقلة او ملخصين لكتاب ارسطو في الشعر ما خلا اثنين هما عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني اللذان حصرا كلامهما بالشعر العربي .

وتطور الفكرتين تطور منطقي ، فالمحاكاة جاءت ابتداء عن طريق النقل على يد ابي بشر متى بن يونس ، ثم التلخيص المختصر على يد الفارابي ، ثم التلخيص المفصل على يد ابن سينا ، ثم التلخيص المفصل المعرب على يد ابن رشد ، ثم التعريب الكامل والتطوير على يد حازم القرطاجني . وسارت فكرة التخييل على نفس الطريق ملازمة للمحاكاة ، الا انها عرفت في منتصف رحلتها ، اي بعد ابن سينا ، قفزة نوعية تلفت الانتباه ، تمثلت في آراء عبد القاهر الجرجاني ، التي شكلت مع ما قبلها وما بعدها نوعا من الخط المتعرج استقرت هي في قمته . فبعد نقل ابي بشر وتلخيص الفارابي وابن سينا جاءت فكرة التخييل بجوهر عربي محض على يد الجرجاني وبعدها تقهقر ابن رشد ليعرب الفكرة عن ارسطو ثم جاء القرطاجني الذي اعطاها صورة عربية لم تخل تماما من الآثار اليونانية ، فما سبب هذه القفزة ؟

الجواب عن ذلك يكمن في امرين : اولهما منطلق الجرجاني وثانيهما سليقته الأدبية . فعبد القاهر انطلق في اعماله من القرآن الكريم ومن الشعر العربي ، اي من مصدرين عربيين بحتين ، فهو لا ينقل ولا يلخص ، بل يغرس في بستان عربي، وحينما انطلق هذا الانطلاق حاول ان يتكىء على علم البيان ويعيد اليه الاعتبار ، لانه مع البلاغة والنحو في اساس نظرية النظم التي بنى عليها حججه في اعجاز القرآن . والظاهر ان علوم البيان والبلاغة والنحو في ايامه قد اصابها نوع من الخمول وانصرف الناس عنها احتقاراً(١١٤) ، ولا يستبعد ان يكون سبب ذلك طغيان النظرية اليونانية على ما عداها في ذلك الحين ، فكان رد عبد القاهر الاعتبار اليها هو رد الاعتبار الى النظرية العربية . واذا عالج الجرجاني التخييل من منطلق بياني ، فمن المنطقي ان تأتي نظرته الى التخييل عربية لان علم البيان وان كان على صلة باليونان الا انه اصبح ذا طابع عربي بسبب الاستشهاد بالقرآن والشعر القديم . زد على ذلك ان الجرجاني لا يعرض اطلاقا لنظرية المحاكاة اليونانية .

اما ثانيهما فعبد القاهر اديب شاعر ، يمتاز اسلوبه بالمتانة والجمال والرشاقة خلافا لابي بشر والفارابي وابن سينا الذين لم يخل اسلوبهم من عجمة . ولهذا فهو حين يعالج موضوع التخييل لا يستطيع ان يقتبس النظرية اليونانية على علاتها لانها تناقض الادب الذي يكتبه وتجافي ذائقته الادبية ، ولذلك نظن انه اخذ المصطلح عن بعض من سبقوه وارتد به الى معانيه العربية ، غائصا به في بحر عربي كان يتقن السباحة فيه جيداً .

فلما كان ابن رشد عاد الى ارسطو محاولاً التعريب ففشل لانه لم يراع النظير ، ولعل مواطنه حازما قد ادرك هذا الفشل فانطلق من العربية واستمرعلى طريقها لكن بصفاء اقل من الجرجاني .

# الحواشي

(١) انظر اللسان مادة خيل .
(٢) نفسه والخيال : الشخص او الطيف . والصعل : الساقط الشعر ، يقصد به الحمار .
(٣) ديوان الاعشى ـ تحقيق محمد محمد حسين ٣٤/٣٠ ، ٣١ ،
(٤) طه ، الآية ٦٦ .
(٥) انظر اللســان : خيل .
(٦) قارن نفسه .
(٧) المقدمة ـ مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني. بيروت ١٩٧٩ ص ٩٢٦ .
(٨) انظر عبد الرحمن بدوي ـ فن الشعر ص ٩٤ ، وشكري عياد ـ كتاب ارسطوطاليس ص ٤٥ .
(٩) احصاء العلوم ص ٨١ ـ ٨٥ .
(١٠) انظر بدوي نفسه ص ١٨ وعياد ـ نفسه ص ٤٨ وديتش ـ مناهج النقد الأدبي ص ٤٩ و ٧١ .
(١١) احصاء العلوم ص ٨١ ـ ٨٥ .
(١٢) انظر الفارابي ـ جوامع اللشعر ص ١٧٤ .
(١٣) مثل شكري عياد ـ كتاب ارسطوطاليس ص ٢٥٧ واحسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٤١٢ . وقد ظننا الكلمتين عند الفارابي وابن سينا مترادفتين .
(١٤) بدوي ـ فن الشعر ص ١٧٧ .
(١٥) عياد ـ كتاب ارسطو طاليس ٥٠ ـ ٥١ وقارن ببدوي ـ فن الشعر ص ١٩ .
(١٦) فن الشعر ٢٢ و ٣٨ وعياد ـ كتاب ٥٦ و ٨٠ .
(١٦) نفسه ١٦٢ .
(١٧) انظر المجموع ص ١٥ .
(١٨) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ١٦١ .
(١٩) انظر بدوي ـ تلخيص الخطابة. بيروت والكويت ١٩٥٩ ص ١٢٣ ـ ١٢٤ وقارن فن الشعر ٢٢٢ ـ ٢٢٣ .
(١٧) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ١٢ ، ٢٩ ، ٦٩ .
(١٨) نفسه ١٦٣ وقارن.
(١٩) انظر شكري عياد ـ كتاب ارسطوطاليس ص ٢٥٧ .
(٢٠) بدوي ـ فن الشعر ص ١٦٨ .
(٢١) ابن سينا ـ المجموع ص ٢٠ .
(٢٢) بدوي ـ فن الشعر ص ١٦٣ و ١٦٨ .
(٢٣) نفسه ١٦٢ .
(٢٤) نفسه .
(٢٥) نفسه وقارن اعلاه ٩٦ .
(٢٦) نفسه ص ١٦٢ ـ ١٦٣ . وقارن اعلاه ١١٦ ـ ١١٧ .
(٢٧) ابن سينا ـ المجموع ص ١٧ .
(٢٨) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ٢٦ وعياد ـ كتاب ارسطوطاليس ص ٢٣ VAN TI- Grandes doctrines. P43 .
(٢٩) انظر بدوي ـ نفسه ص ٢٨ ، وعياد ـ نفسه ص ٦٦ .
(٣٠) اسرار البلاغة . تحقيق ريتر ص ٢٥٣ .
(٣١) نفسه ٤٣ ـ ٤٤ .
(٣٢) نفسه ٢٥٢ .

(٣٣) نفسه .
(٣٤) نفسه ٢٥٣ والسنخ الاصل .
(٣٥) نفسه ٢٤١ ., ٢٤٥ .
(٣٦) نفسه ٢٤٥ ـ ٢٤٦ .
(٣٧) نفسه ٢٤٦ ـ ٢٤٨ .
(٣٨) وقارن شكري عياد ـ كتاب ارسطاطليس ص ٢٨٥ .
(٣٩) نفسه ٢٥٣ ـ ٢٥٥ .
(٤٠) نفسه ٢٥٥ .
(٤١) نفسه ٢٥٦ والرحضاء : عرق الحمى .
(٤٢) نفسه ٢٥٥ ـ ٢٧٣ .
(٤٣) نفسه ٢٧٣ ـ ٢٧٨ .
(٤٤) نفسه ٢٧٨ ـ ٢٩٦ .
(٤٥) نفسه ٢٥١ .
(٤٦) نفسه ٢٤١ . (٤٧) نفسه ٢٥٢ . (٤٨) نفسه ٢٦١ .
(٤٩) نفسه ٢٦٢ .
(٥٠) نفسه ٣١٧ .
(٥١) نفسه ٣١٧ ـ ٣١٨ .
(٥٢) انظر الزمخشري ـ الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل سنة ١٢٨١هـ (د. م)، ٢/٣،٢٧٠/١٤٩ ـ ١٥٠ قارن. شكري عياد ـ كتاب ارسطوطاليس ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ وهو لايذكر صفحة المرجع .
(٥٣) نفسه .
(٥٤) لعله احمد بن محمد بن منصور المعروف بان المنير السكندري(٦٢٠ ـ٦٨٣)صاحب كتاب الانتصاف من الكشاف ( أي من تفسير لكشاف للزمخشري ) انظر الاعلام : احمد بن محمد .
(٥٥) شكري عياد ـ نفسه . دون ذكر المرجع .
(٥٦) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ٤٩٨ ـ ٤٩٩ ، ٥٠٢ ، ٥٢٢ .
(٥٧) انظر فن الشعر ٢٠١ .
(٥٨) نفسه ٢١٦ ، وسالم ـ تلخيص ص ٩٦ .
(٥٩) انظر بدوي ـ فن الشعر ١٧٠ .
(٦٠) انظر نفسه ٢١٦ .
(٦١) نفسه ١٧٠ .
(٦٢) نفسه ٢٣٠ .
(٦٣) نفسه ٢١٠ وانظر ٢٠٣ .
(٦٤) نفسه ٢٢٤ .
(٦٥) نفسه ٢٠٨ .
(٦٦) الاحزاب ، ٦ ، في حرمة نكاحهن عليهم .
(٦٧) انظر فن الشعر ص ٢٠١ ـ ٢٠٣ وسالم ـ تلخيص ٥٨ ـ ٥٩
(٦٨ ) ـ بدوي ـ فن الشعر ١٧١ .
(٦٩) فن الشعر ٢٠٩ ، سالم ـ تلخيص ٧٧ .
(٧٠) نفسه ١٧٧ .
(٧١) نفسه ٢١٤ .
(٧٢) نفسه ٢٣٢ وسالم ـ تلخيص ص ١٢٩
(٧٣) أنظر اعلاه ٣٤ .
(٧٤) نفسه ١٦٥ - ١٦٧ ، ١٩٠ ، و١٩٣ ـ ١٩٥ .

(٧٥) نفسه ٢١٦ واعلاه ٩٧ ـ ٩٨ .
(٧٦) نفسه ٢١٤ ـ ٢١٥ وسالم ـ تلخيص ٩٠ ـ ٩١ . اليفاع : الارض المرتفعة . الاسحم الداجي : الليل . اللبان : جمع لبن .
(٧٧) فن الشعر ١٨٤ .
(٧٨) عياد ـ كتاب ص ٦٤ ـ ٦٦ .
(٧٩) انظر فن الشعر ٢٢٩ ـ ٢٣٠ . وسالم ـ تلخيص ١٢٤ ـ ١٢٥ .
(٨٠) نفسه .
(٨١)فن الشعر ٢٣٢ وسالم . تلخيص ١٢٨.
(٨٢) فن الشعر ٢٣٣ وسالم ـ تلخيص ١٣٠ ـ ١٣١ .
(٨٣) انظر فن الشعر ١٩٠ ـ ١٩١ .
(٨٤) انظر عياد ـ كتاب ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .
(٨٥) منهاج البلغاء ٨٩ . وقارن احمد مطلوب ـ دراسات بلاغية ونقدية . بغداد ١٩٧٨ ص ٣٤٨ .
(٨٦) نفسه .
(٨٧) نفسه ٩٧ .
(٨٨) نفسه ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .
(٨٩) نفسه .
(٩٠) نفسه ٨٩ ـ ٩٠ .
(٩١) فن الشعر ٣ ـ ٩ وسالم تلخيص ٢٨ ـ ٣٣ .
(٩٢) منهاج ص ٩٧ .
(٩٣) نفسه ٢٠٦ .
(٩٤) نفسه ٢١ .
(٩٥) نفسه ٩٠ .
(٩٦) نفسه .
(٩٧) نفسه ٠
٩٠ ـ ٩١ .
(٩٨) نفسه ١٠٧ .
(٩٩) احصاء العلوم ص ٨٤ .
(١٠٠) نفسه ٨٣ ومنهاج ١٠٦ .
(١٠١) منهاج ١٠٦ .
(١٠٢) نفسه ٩٨ .
(١٠٣) نفسه ٨٩
(١٠٤) نفسه ٩٠ وقارن بأحمد مطلوب ـ دراسات ص ٣٥٤ .
(١٠٥) منهاج ١٤٧ ـ ١٥٣ وانظر اعلاه ١٠٩ .
(١٠٦) منهاج ٢٦٦ .
(١٠٧) نفسه ١٠٩ .
(١٠٨) نفسه ٢٠٢ .
(١٠٩) نفسه ١٠٩ .
(١١٠) نفسه ٣٢٧ ـ ٣٣٥ .
(١١١ ) نفسه ١٠٩ ـ ١١١ وقارن باحمد مطلوب ـ دراسات ٣٥٣ .
(١١٢) نفسه ١١١ .
(١١٣) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٥٣٧ .
(١١٤) انظر دلائل الاعجاز ، تصحيح احمد المراغي وتعليقه . القاهرة ١٩٥٠ ص ٥ ـ ٦ ٢٥٠ .

# الفصل الثالث

# الصدق والكذب في الشعر وعلاقتهما بالمحاكاة والتخييل

منذ القديم والعرب مشغولون بموضوع الصدق والكذب في الشعر ، وقد طرق هذا الموضوع باحثون محدثون كثيرون ، لكن أياً منهم لم يفصل الرأي في كل الآراء التي تناولته ، فضلاً عن أنهم لم يحاولوا البحث الدقيق في العلاقة بينه وبين المحاكاة والتخييل .

**١ ـ موقف القدماء والشعراء :**

وقد حاول القدماء أن يردوا القول بأن أحسن الشعر اكذبه الى قدماء اليونان ، فنسبه قدامة بن جعفر الى«فلاسفة اليونانيين في الشعر[1]»ونسبه ، هو او ابن وهب(؟)الى أرسطو تخصيصاً ، زاعماً أن الحكيم قد وصف الشعر « بأن الكذب فيه أكثر من الصدق ، وذكر أن ذلك جائز في الصناعة الشعرية » [٢] . والواضح أن مثل هذا الكلام أقرب الى كلام أفلاطون في كتاب **الجمهورية** ، الجزأين الثاني والعاشر ؛ ففي الجزء العاشر يتهم افلاطون الشاعر بأنه ملفق أوهام ، خالق للمظاهر ، مفسد لافهام السامعين ، بعيد من الحقيقة ( انظر أعلاه ص ٩٠)وفي الجزء الثاني هو يميز بين الشاعر « الذي قد يقص في بعض الأحيان كذبة مفيدة ، أو محتملة الوقوع ، والله الذي لا يمكن أن يكون لديه سبب للكذب » [٣] أما أرسطو فيدعو الشاعر لا الى رواية ما وقع فعلاً ، بل رواية ما يمكن وقوعه ، مسوّغاً المستحيل إذا اقتضته طبيعة الشعر ، أوكان تحسيناً للواقع ، أو وافق الرأي الشائع ، والمستحيل المقنع أفضل عنده من الممكن غير المقنع [٤] . وبوسعنا القول أن في ما نسبه قدامة أو ابن وهب الى اليونان وأرسطو خاصة ، يعتبر توفيقاً بين رأي الفيلسوفين في تلفيق الأوهام والكذب المفيد من ناحية واساغة المستحيل إذا اقتضاه الشعر من ناحية أخرى .

والواقع أن شيئاً من رأي أرسطو قد نسبه الحاتمي الى مستحسني الغلو في الشعر ، الذين يرون أنه « من ابداع الشاعر الذي يوجب الفضيلة له ، ويقولون : احسن الشعر أكذبه [..] وقالوا : وإذا أتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يراد به المثل وبلوغ الغاية في النعت ».ولم يفت هؤلاء المعجبين بالغلو والكذب أن يستشهدوا

لشاعر قديم ، والقديم عندهم حجة ، فيقوّلوا النابغة ، وهو على الأرجح النابغة الذبياني ، أن أشعر الناس « من استجيد كذبه ، واضحك رديُّه » [٥] فهم اذن يردون الأمر الى الجاهلية، لكنهم لا يعجبون بكل كذب ، بل يستحسنون الكذب المستجاد ، أي الكذب الفني ، إذا صح التعبير ، لا غير .

وإذا كان بعضهم قد ارتقى في الزمن كثيراً حتى وصل الى أرسطو ، وبعضهم الآخر قد ارتقى فيه أقل فوصل الى النابغة ، فإن بعضا ثالثاً قد فضل البقاء في بداية العصر العباسي ، مثل حازم الذي نسب الى الخليل بن أحمد ، ( ت ١٧٠ هـ ) وهو أيضاً حجة أخرى ، انه أمّر الشعراء وسمح لهم أن يكذبوا كيف يشاؤون،وذلك قوله:« الشعراء أمراء الكلام يصرفونه انى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومد المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته ، والاذهان عن فهمه وايضاحه ، فيقربون البعيد ، ويبعدون القريب ، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ، ويصورون الباطل في صورة الحق ، والحق في صورة الباطل » [٦] لكن ورود شبيه لهذا النص في **العقد** منسوب لأبي حاتم ( السجستاني على الأرجح ) وهو متوفى العام ٢٤٨ هـ ، وورود قريب منه في **الصاحبي** لابن فارس ، من غير الإشارة الى الحق والباطل في كلا النصين [٦] ، يجعلنا نحتاط في قبول نسبته الى الخليل.

وبعد الخليل بزمن يقول البحتري ( ٢٨٤ هـ ) بيتاً من الشعر مشهوراً ، يهاجم فيه المنطق ويحبّذ الكذب في الشعر :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكفي عن صدقه كذبه [٧]

وفي مقابل هذا كله لا نجد الا بيتاً واحداً منسوباً لحسان بن ثابت ، يدعو الى الصدق في الشعر هو :

وان احسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

كما ينسبون لعمر بن الخطاب انه كان يقدم زهيراً لأنه «لا يمدح الرجل الا بما فيه » [٩].

وإذا كان مفهوم الصدق متعارفاً ، لا مجال في القديم للخلاف فيه فإن مفهوم الكذب غير ذلك ، إذ فسره كل على طريقته ، ولا شك ان كثرة الاحتجاج للكذب ، وقلة الاحتجاج للصدق تبينان رجحان كفة الكذب في الشعر ، في رأي العرب ، على كفة الصدق .

**٢ ـ موقف ابن طباطبا ( ت ٣٢٢ هـ )**

وقد كان ابن طباطبا على مذهب الداعين الى الصدق في الشعر ، ومختصر رأيه ان الصدق يكرم عنصر الشعر [١٠] ولذلك فإن على الشاعر أن « يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته [١١] » وان يستعمل المجاز الذي يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها [١٢].فالصدق إذن يكمن في وجه الشبه وفي مضمون الخبر . وابن طباطبا يقتص الصدق في المعاني ويطلب أن

**يتضمن الشعر أشياء قائمة في النفوس والعقول فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه** وقبله فهمه،أو أن يودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، ولما أتت التجارب **منها ، إو أن يتضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة ، وأمثالاً مطابقة تصاب حقائقها ، أو يتضمن أشياء توجبها أحوال الزمان على اختلافه وحوادثه على تصرفها** [١٣] .

وليس لنا ان نستنتج أن عنصر الصدق ، عنده ، هو الاعتدال الجمالي[١٤] . صحيح انه وضع قاعدة عامة هي أن « علة كل حسن مقبول : الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي : الاضطراب» وأوضح أن الاعتدال في الكلام عامة هو عدم الجور في التأليف ، موحياً أن ذلك يتمثل في الشعر باعتدال اجزائه ووزنه[١٥] . لكن الصدق لا يشمل عنده الا المعنى ، بدليل انه يعدد الحالات التي يهيء الشعر فيها الفهم لقبول معناه ، ثم يؤكد أنه « إذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، لا سيما إذا أيّدت بما يجلب القلوب من **الصدق** عن ذات النفس بكشف **المعاني** المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها »[١٦] . صحيح أن الرجل يتكلم أيضاً على صواب اللفظ والتركيب وصحة الوزن ، لكنه يريد بذلك البعد عن الخطأ واللحن في اللفظ ، والبعد عن جور التأليف في التركيب ، وسلامة الوزن من العيب[١٧] ، ولا علاقة لكل هذه بالصدق ، وانما علاقة الصدق بالمعاني التي عرضنا لها منذ قليل .

ويمكن ان يضع تقسيماً لأنواع الصدق التي يرى ابن طباطبا أنها تتحقق في الفنان وفي بعض عناصر عمله ، يتمثل في :

١ ـ الصدق عن ذات النفس . وشاهده قول ابن طباطبا الذي يتضمن نفس هذه العبارة وقد ذكرناه منذ قليل ، ويشبه هذا الصدق ما يسمى الصدق الفني أو اخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية [١٨] . **وللحق أن ابن طباطبا أشار الى هذا الصدق بكلام آخر حين أشار الى « أشياء قائمة في النفوس والعقول » يحسن الشاعر التعبير عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيثير بذلك ما كان دفيناً ويبرز ما كان مكنوناً [١٩] . فلهذا الصدق وجهان: وجه فكري ووجه نفسي وله نتيجة نفسية هي ابتهاج السامع ( أعلاه ) وكأن الشعر بوح وتنفيس يؤديان الى سعادة الآخرين .**

**٢ ـ صدق التجربة الانسانية عامة ،ويتمثل في ارتياح النفس والفهم لصدق الحكمة وتعبيرها عن التجارب .**

٣ ـ الصدق الاخباري او القصصي وهو ايراد خبر أو نقل كلام ، وللشاعر فيه أن يزيد أو ينقص يسيراً ، بشرط ألا يشوه الخبر أو الحكاية ، مستعملاً من أجل ذلك الفاظاً من جنس

الموضوع تؤيده وتزيد في رونقه وحسنه[٢٠] .

٤ ـ الصدق الوصفي[٢١] وهو صدق لم يومىء اليه ابن طباطبا وانما نسبه في ميادين المديح والهجاء والافتخار والوصف والترغيب والترهيب الى الجاهليين وشعراء صدر الاسلام ، مؤكداً أن ما أوردوه منه يجري مجرى « القصص الحق ، والمخاطبات بالصدق ، فيحابون بما يثابون ، أو يثابون بما يحابون[٢٢] » .

٥ ـ صدق التشبيه وقد اوردنا غير اشارة اليه فيما سبق . وأحسن التشبيهات ، في رأي ابن طباطبا ، « ما إذا عكس لم ينتقض ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى[٢٣] » أي أن التشبيه المقلوب ، أو المعدل كما يراه ابن رشد (اعلاه ١٣٠) ، لا يغير من الأمر شيئاً ، وهذا شيء لم يقل به أي من البلاغيين ، على ما نعلم ، وهو لا يلتفت فيه الى الناحية التعبيرية على الاطلاق . كما يلحظ الدكتور عباس أن ضروب التشبيهات عند ابن طباطبا خمسة هي الصورة والهيأة ، والمعنى ، والحركة ، واللون ، والصوت ، لكنه يشير الى أن هذه الضروب كلما زاد عددها في التشبيه « قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه »[٢٤] وفي كلامه تجوّز ، لأن ابن طباطبا اكتفى باتفاق ضربين الى اربعة لتقوية التشبيه ، وضرب أمثالاً على التشبيه اجتماع صورة وهيأة، او اجتماع لون وصورة، أو اجتماع صورة ولون وحركة وهيئة ، أو اجتماع حركة وهيئة ، وعلى هذا النوع الأخير ضرب قول عنترة مثلاً :

وترى الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يحكُّ ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم[٢٥]

ويشير د . عباس أخيراً الى رأي ابن طباطبا في وجوب تنسيق « الكلام صدقاً لا كذب فيه ، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً[٢٦] » آخذا عليه التزامه الحقيقة لأنه جنى بذلك على النقد جناية شديدة ، وحسبه أنه عاب قول المثقب العبدي على لسان ناقته :

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حل وارتحال أما يبقي علي ولا يقيني ؟

بحجة أن حكايته عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة . وحسبه كذلك أنه عد من الايماء المشكل الذي أفرط قائله في حكايته قول الشاعر :

أومت بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم احجج
انت الى مكة أخرجتني حُبا ولولا انت لم أخرج[٢٧]

هذا ما انتهى اليه الدكتور عباس . لكن ينبغي أن نوضح ، خلافاً له ، ان ابن طباطبا يقبل الكذب المحتمل في الشعر والمتمثل في « الاغراق في الوصف ، والافراط في التشبيه »[٢٨]

ويجب أن نميز هنا بين هذين النوعين ، وبين ما سماه ابن طباطبا « الاشارات البعيدة والحكايات الغلقة والايماء المشكل » [٢٩] فالاولان : الاغراق والافراط ينسبان الى المبالغة ، المقبولة من ابن طباطبا ، والأمور الأخرى تنتسب الى الاغلاق وعدم الفهم،وذلك مكروه عنده .

وبالاجمال ، فإن ابن طباطبا يطلب الصدق المعنوي في كل شعر ، ويقبل الكذب الذي يعني المبالغة ، أي كذب الصورة . لكن هناك منزلة بين المنزلتين هي صدق التشبيه ، الذي يبدو جامعاً المعنى والصورة كليهما ،كما عبر ابن طباطبا عن ذلك بنفسه ، فالصورة المشتركة هي الطريقة البيانية ، والمعنى هو وجه الشبه في أغلب الظن .

### ٣ ـ موقف ابن عبد ربه الأندلسي ( ٣٢٧ هـ )

لا يتخذ ابن عبد ربه موقفاً من الكذب والصدق في الشعر . وقد كان بامكاننا أن تستشف رأياً له من خلال عرضه لآراء الآخرين لولا أنه يذكر الرأي وضده . الا أنه يبدو أميل الى الكذب في الشعر، فهو يعرض رأياً لبعض علماء الشعر يحبذ الكذب ويجعل أشعر الناس « من يصور الباطل في صورة الحق ، والحق في صورة الباطل بلطف معناه ، ورقة فطنته ، فيقبح الحسن الذي لا أحسن منه ، ويحسن القبيح الذي لا أقبح منه » .

ويضرب مثلاً على تحسين القبيح قول الحارث بن هشام يعتذر من فراره يوم بدر :

الله أعلم ما تركت قتالهم ... حتى رموا مهري باشقر مُزبدِ
وعلمت أني إن اقاتل واحداً ... اقتل ولا يضرر عدوي مشهدي
فصددت عنهم ، والأحبّة فيهم ... طمعاً لهم بعقاب يوم مفسد

ويزعم أن صاحب الهند رتبيل سمع هذا الشعر فقال : « يا معشر العرب ، حسنتم كل شيء فحسن حتى الفرار »

ويضرب مثلاً آخر على تقبيح الحسن ، قول المتلمس في تحسين البخل :

وحبس المال خير من بُغاه ... وضربٌ في البلاد بغير زاد
واصلاح القليل يزيد فيه ... ولا يبقى الكثير مع الفساد

واللافت أنه يضرب تسعة أمثلة على تحسين القبيح ويكتفي بمثلين على تقبيح الحسن ، مما يعني أن الشعر أكثره تحسين قبيح [٣٠] ، وهذا امر يفهم بسهولة حين نتذكر أن المديح في الشعر العربي أكثر بكثير من الهجاء ، وعلماً بأن أكثر شواهد صاحبنا من المديح والهجاء وحسب . لكنه لا يمثّل لتصوير الباطل في صور الحق والعكس ، والظاهر أن ذلك مرادف عنده لتحسين القبيح أو عكسه .

كما يروي ابن عبد ربه ان الأصمعي أنشد في حضرة الرشيد شعراً لعدي بن الرقاع يمدح فيه الوليد بن يزيد بن عبد الملك ، ومطلعه :

عرف الديار توهماً فاعتادها من بعد ما شمل البلى ابلادها

فقال الفضل وزير الرشيد يخاطبه مستنكراً: يا أمير المؤمنين، ألبستنا ثوب السهر ليلتنا هذه لاستماع الكذب؟! لم لا تأمره أن يسمعك ما قالت الشعراء فيك وفي آبائك»؟ ويجيب الرشيد: « ويحك أنه أدب ما يُخطب ابكاره بالنسب، وقلما يعتاض عن مثله. ولأن أسمع الشعر ممن يخبره وشغلته العناية به عمرَه أحب الي من أن تشافهني به الرسوم » (٣١) فالرشيد في هذه الرواية، يقبل الكذب في الشعر بشرط أن يسمعه من علمائه. صحيح أن في موقف الفضل مداهنة، في أغلب الظن، وفي موقف الرشيد واقعية ربما كان وراءها اقتناع بصدق الشاعر، لكن المهم أن الخبر ينسب الى الأخير قبول الكذب.

وفي مقابل هذين الرأيين يشير ابن عبد ربه الى تقديم عمر بن الخطاب لزهير، مؤكداً أنه كان « لا يمدح الا مستحقاً »، ناحلاً اياه البيت المشهور:

وان اشعر بيت انت قائله بيت يقال إذا انشدته صدقا

كما ينحله قولاً منثوراً هو: « احسن القول ما صدقه الفعل » (٣٢) والرباط بين تقديم زهير والقول المنثور غير واضح، وهو ليس ارتباط مقدمة بنتيجة، ولا ارتباط تأويل.

وعلى كل حال فان ايراد روايتين في تفضيل الكذب في الشعر مقابل رواية واحدة مبهمة في تفضيل الصدق، وايراد رأي علماء الشعر ورأي الرشيد في مقابل تلك الرواية المبهمة، كل ذلك يؤيد ظننا ان ابن عبد ربه أميل للكذب في الشعر.

**٤ ـ موقف قدامة بن جعفر:**

رأينا، من قبل، كيف أن قدامة نسب القول باجازة الكذب في الشعر الى قدماء اليونان ولا سيما أرسطو. الا أنه حين سيحاول تفصيل الكلام في هذا الموضوع، سيعود الى نظرية الممكن والمستحيل عند المعلم الأول، لكن في كلام لا يخلو من التناقض. هو أولاً يمدح مناقضة الشاعر لنفسه « في قصيدتين أو كلمتين » كأن يذم مرة ويمدح أخرى، بشرط أن يحسن الوصف، فهذا يدل في رأيه على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها، وهو لذلك يقرر « أن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، وانما يراد منه، إذا اخذ في معنى من المعاني ـ كائناً ما كان ـ أن يجيده في وقته الحاضر لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر » (٣٣) والنسخ هنا، على ما يبدو، ليس بمعنى الالغاء بل النقل. فقدامة لا يهتم ابتداء للموضوع أو المعنى بل للاحسان والاجادة في الوصف، فمقياسه مقياس فني لا أخلاقي.

وهو ثانياً يبدو منحازاً، بشكل واضح، للغلو في الشعر، معرّضاً بالذين أنكروه في شعر مهلهل والنمر بن تولب وابي نواس. الأول حين قال:

فلولا الريح اسمع من بحُجرٍ صليل البيض تقرع بالذكور

بزعمهم أن المسافة بين موضع الرقة التي ذكرها وبين مدينة الحجر في اليمامة بعيدة جداً . والثاني حين وصف نفسه قائلاً :

ابقى الحوادث والأيام من نمر ... اشباه سيف قديم إثره بادي
تظل تحفر عنه ان ضربت به ... بعد الذراعين والساقين والهادي

والثالث حين مدح بعضهم بقوله :

واخفتَ أهل الشرك حتى أنه ... لتخافك النطف التي لم تخلق

انكروا ذلك ثم استحسنوا نقد النابغة لحسان حين طلب اليه المبالغة (٣٤) .

لكنه ثالثاً يشعرنا بميول جدلية سفسطائية،وذلك اذ يستصوب أسلوب حسّان الذي « كانت مطابقة المعنى بالحق في يده » ويخطّىء النابغة الذي أراد « خلاف الحق وعكس الواجب » (٣٥) وهذا مما جعلنا نقول بالتناقض عند قدامة ، فهو آنا يطلب الغلو والكذب ، وآنا آخر يرفض هذا الغلو ويطلب الحق . لكن يبدو أن التعبير هو الذي خان صاحبنا فاداه الى الارتباك . فلو تأملنا كلامه لوجدناه ينحو فيه نحو القول بالمبالغة ، رافضاً اقتراح النابغة لحسان بأن يجعل السيوف تلمع في الدجى ، بحجة أن أقل الأشياء لمعاناً وضياء تلمع في ذلك الوقت ثم يذهب بريقها في النهار ، أما في الدجى فلا يلمع الا الساطع النور الشديد الضياء ، ولوجدناه من ناحية أخرى يجنح للخضوع الى الموروث اللغوي التقليدي على حساب المبالغة مفضلاً وصف الجفنات بالغر على وصفها بالبيض ، لأن المقصود بالغر ، في كلام حسان ، « المشهورات » ومفضلاً كذلك « يقطرن » على « يجرين » وذلك لأن الناس اعتادوا وصف سيف الشجاع بأنه يقطر دماً (٣٦) . لكن التناقض ليس أساسياً بين الأمرين فقدامة يريد المبالغة في الصورة لكن بشرط ألا تتصادم مع الموروث المعتاد ، أي انه وضع حدوداً للمبالغة هي اللغة.

وثمة شيء آخر يوحي التناقض عند قدامة مع أن الحقيقة غير ذلك ، وهو أنه يعد من اصابة المعنى والحذق في الشعر ان يدخل الشاعر الهجاء في باب الأقوال الصادقة كما في قول أحمد بن يحيى :

كاثر بسعد أن سعدا كثيرة ... ولا تبغ من سعد وفاء ولا نصرا
يروعك من سعد بن عمرو جسومها ... وتزهد فيها حين تقتلها خبرا

وقصد ابن يحيى أن يُظن أن قوله في بني سعد صادق لأن فيه ذكرا لما فيهم من جيد ورديء ، وأن يظن في الوقت نفسه أن معرفته بالفضائل بينة فهو يستطيع أن يميز صحيحها من باطلها . والنتيجة أنه أكد الباطل من هذه الفضائل وأنكر الصحيح(٣٧) . أي أن الصدق هنا ليس مقصوداً لذاته ، بل هو صدق فني ، إذا صح التعبير ، ويراد به الايهام والتهكم : ايهام السامع أن الشاعر صادق لا يتجنى على المهجو مع أن هذا الشاعر خادع يبغي أن يخفي المزايا ويبقي الرذائل ، والتهكم بالمهجو بالتوكيد أن مزاياه زائفة . فالمطلوب الى الشاعر اذن أن

يكسب ثقة السامع ولو بالخداع ، وأن يقنعه ولو بالكذب . وهذا لا يتنافى مع ما ذهب اليه قدامة من تفضيل الكذب .

لكن ما هو الغلو الذي يقع فيه الكذب ويؤثره قدامة على التوسط ؟ لنذكر أن قدامة يجعل الغلو والافراط مترادفين ويرى أن الوسيلة اليهما هي « تصيير مكان كل معنى وصفه » الشاعر « ما هو فوقه وزايد عليه » (٣٨) أي انها التزيد في المعنى والتجاوز . ويعرف الغلو بأنه « تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجاً عن طباعه الى ما لا يجوز أن يقع له » (٣٩) فالذي يحد الزيادة والتجاوز هو الطبيعة والجائز الوقوع . فتعليل قول النمر بن تولب السابق الذكر هو أن قطع السيف للذراعين والساقين والعنق ثم غوصه في الأرض ليس خارجاً عن طباع السيف ، كما أن تعليل قول مهلهل هو أن أهل حجر لا يخرج عن طباعهم أن يسمعوا الأصوات من الأماكن البعيدة ، ولا يخرج « عن طباع البيض أن تصلّ ويشتد طنينها بقرع السيوف اياها (٤٠).»على أن قدامة الذي وجد تعليلاً لهذين البيتين ، أهمل بيت أبي نواس الذي استشهده سابقاً وذلك لأن معناه يخرج عن مؤدى الغلو كما عرفه هنا ، اذ ليس في طباع النطف أن تخاف ، سواء اخلقت أم لم تخلق . ولكأن صاحبنا قد شعر بالتناقض فتجاهل ما يدل عليه . ويخيل الينا أنه باشاراته الى أن مهلهلاً والنمر وأبي نواس وغيرهم، ممن ذهب الى الغلو، انما أرادوا في غلوهم بالخروج عن الموجود والدخول في باب المعدوم ، « المثلَ وبلوغ النهاية » (٤١) لم يحتط الا لبيت أبي نواس ، ولا سيما وانه يقول تخصيصاً « وكذا كل غال مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فانما يذهب فيه الى تصييره مثلاً، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبىء عن عظم الشيء الذي وصفه » (٤٢).بل لعله لم يرادف بين الغلو والافراط الا من أجل ذلك ، علماً بأنه يشعرنا أن الافراط خروج الى الاحالة . فلا شك ، على أية حال ، ان الخروج عن الموجود هو خروج عن الطباع وبالتالي خروج عن الغلو الى غيره مما سوف نرى ، ولا يفيد هنا تفريق قدامة بين الغلو والخارج عنه بـ « يكاد » . فحفر سيف النمر وقطعه مما يكاد يقع ، ويكاد الناس في حجر يسمعون صليل البيض (٤٣) لكن كيف تكاد النطف تخاف ، على ما يزعم قدامة (٤٤). وليس في طباعها الخوف.هذا إذا قبلنا طريقة الرجل . ومن عجب أنه يقبل بيت أبي نواس هذا ويدخل عليه كاد ويرفض بيتاً آخر للشاعر نفسه لعدم قبوله لكاد وهو :

يـا أمـين اللـه عش أبـداً دم عـلى الأيـام والـزمـن

فهذا، في رأيه ، دعاء مستقبح ومما لا يجوز ، فليس في طبيعة الانسان أن يعيش ابداً ، ولا تحسن مع هذا الدعاء زيادة «كاد»عليه(٤٥).وهذا يشعرنا أن الفرق بين الغلو والخروج عنه هو الفرق بين الخبر والانشاء فالجمل الخبرية تدخل عليها كاد فهي مستساغة ولو خرجت عن طباع الشيء كما في قول أبي نواس الأول ، والجمل الانشائية لا تقبل كاد فهي غير مستساغة اطلاقاً . بالتأكيد أن قدامة لا يقصد ذلك ، لكن الآلية التبسيطية أدته الى هذا المعنى ، وأوقعته في التناقض(٤٦) .

وفي مقابل الغلو والافراط هناك الاستحالة أو الامتناع والتناقض ، وكلها عند قدامة من عيوب المعاني . ويفهم منه ان الاستحالة والتناقض بمعنى ، « وهما أن يذكر في الشعر شيء فيجمع بينه وبين المقابل له ». لكن عندما يشرح معنى التقابل يلجأ الى تفصيل منطقي يؤدي الى نتائج غامضة في موضوع الشعر ، لا يستطيع أن يضرب عليها من الأمثال الا اثنين يتعلق الأول بالتقابل الذي يعني اجتماع النفي والاثبات ، وهو عنده محال أن يكون في وقت واحد كأن يكون زيد جالساً وغير جالس في وقت واحد وحال واحدة، والثاني يتعلق باجتماع الضدين في واحد وفي وقت معاً ، كأن يكون الشيء في نفسه حاراً بارداً . وهو يضرب مثلاً على ذلك قولاً ثالثاً لابي نواس هو :

كـأن بقـايـا مـا عنـا من حبـابهـا  تفـاريـق شيـب في سـواد عـذار
تـردت بـه ثـم انفـرى عـن أديمهـا  تـفـرّيَ ليـل عـن أديـم نـهـار

ومأخذ قدامة على أبي نواس أنه جعل الحباب في البيت الأول أسود كالليل ، وفي البيت الثاني أبيض كالشيب ، وأنه جعل الخمر في البيت الأول كسواد العذار وفي البيت الثاني كبياض النهار ، ولا عذرله في هذا التناقض ، على ما يرى قدامة ، « لأن الأسود والأبيض متضادان ، وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر ».

لكن هذا المنهج المنطقي الآلي بعث قدامة على التخلي عن الذوق أحياناً ، والانحراف مع القياس، حتى جنى على ابن هرمة في بيت جميل له متهماً اياه بالتناقض وهو :

تـراه إذا مـا ابصر الضيـفَ كلبُـهُ  يكلمـه مـن حبـه وهـو أعجـم

زاعماً أن الشاعر نسب الكلام الى الكلاب في قوله يكلمه ، ثم أعدمه اياه عند قوله وهو أعجم ، من غير أن يزيد في القول شيئاً يدل على ارادة الاستعارة . كما يتمثل قولاً لعنترة ، كمقياس للسلامة في هذا المعنى هو :

فـازور مـن وقـع القنـا بلبـانـه  وشكـا الي بـعبـرة وتحمحـم [٤٦]

والواقع أنه إذا جاز استعمال كاد للتفريق بين الغلو والخروج عنه ، كان هذا الوضع خير مكان له ، فالكلب يكاد يكلم الضيف من حبه لولا أنه أعجم ، ثم أن الاستعارة لا تحتاج الى زيادة تدل عليها ، فالشاعر استعار الكلام للدلالة على حركات الكلب التوددية وهي لغة شبيهة بالكلام . وهذا البيت مما يصح أن ندخله لا في التناقض ، بل في باب الغلو والافراط اللذين أشار اليهما قدامة .

والمستحيل أو المتناقض،عند قدامة ابن جعفر،لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم، بخلاف عيب آخر من عيوب المعاني هو ايقاع الممتنع الذي لا يكون ولكن يمكن تصوره في الوهم ، ومثال هذا الأخير قول أبي نواس « يا أمين الله .. الخ . فهو خروج الى ما لا يجوز أن يقع [٤٧] .

وباختصار، أن قدامة حين تكلم على الصدق والكذب استعمل مقياسين ، هذا مرة وهذا مرة أخرى ، مما أوقعه في التناقض . فقد لجأ الى المقياس الفني البحت في استساغته الغلو في الشعر ، نعني الجودة والاحسان . ولجأ الى المقياس المعنوي حين عاب المستحيل والممتنع ، ولهذا اضطرب في آرائه فبعض الجيد فنياً قد يكون مستحيلاً او متناقضاً معنوياً ، فإذا قاسه بالمقياس الأول أعجب به وان قاسه بالمقياس الثاني عابه . ولذلك مدح بيت أبي نواس الذي جعل النطف تخاف ، وذم بيت ابن هرمة الذي جعل الكلب الاعجم يتكلم . ولذلك أيضاً اضطرب في مصطلحه وإذا الخروج عن الموجود افراط ، أي غلو ، واذا هو امتناع في وقت واحد ؛ علماً بان قدامة حدّ الغلو بالطبيعة ، وجعل المتناقض والممتنع خارجين عن الطبيعة ، لكن لتبرير بيت خارج عن الطبيعة من أبيات أبي نواس وسع دائرة الغلو ، وجعله يشمل كذلك الخارج عن الطبيعة .

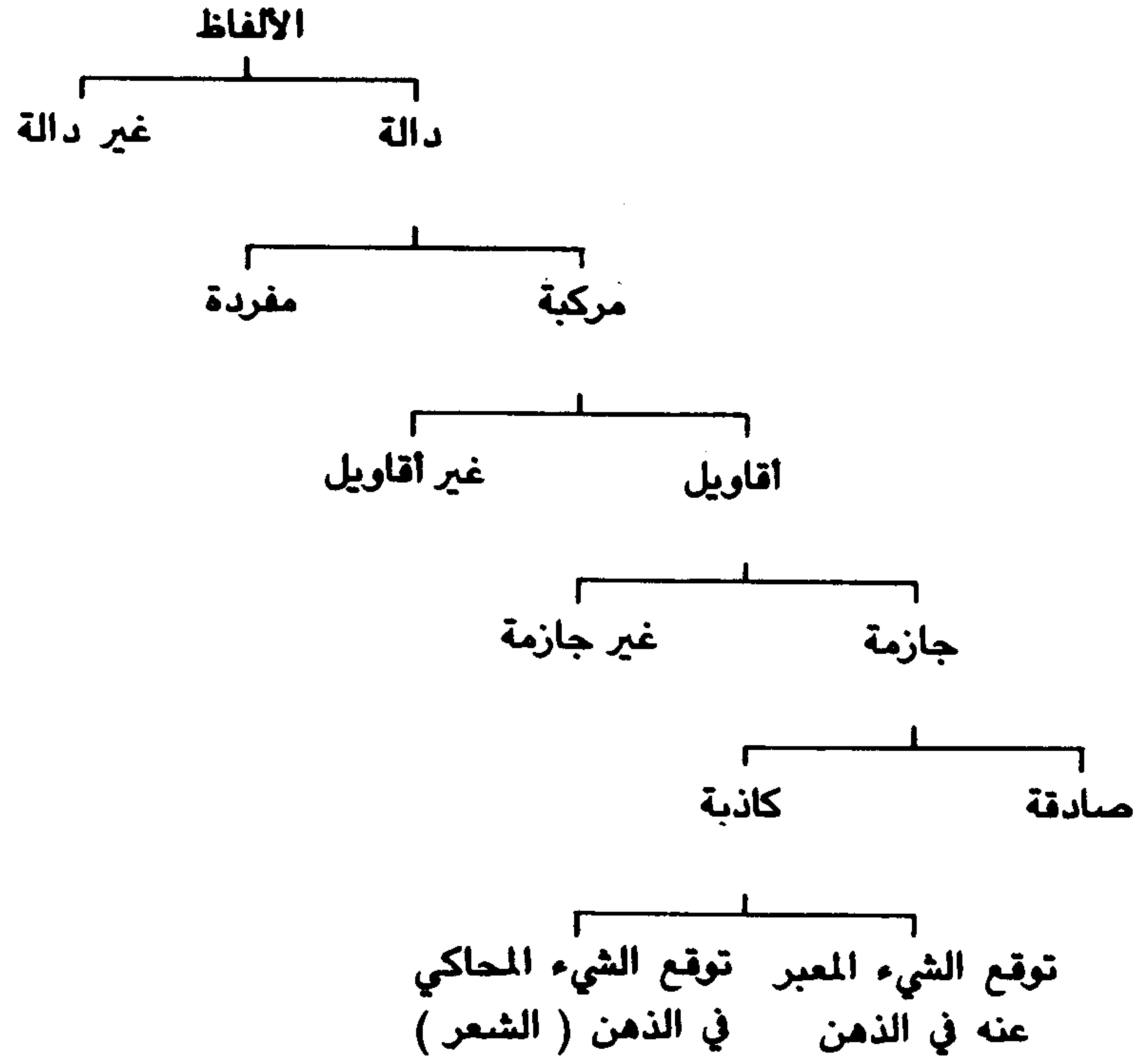
وهو كما يطلب الكذب ، يعجب بالصدق الفني، كأن يوهم الهجّاء السامعين أنه صادق ليستطيع التهكم بمهجويه . ومثلما يطلب الغلو ، نراه يفضل التقيد بالموروث اللغوي التصويري في الشعر، ولو على حساب الغلو . فقدامة يقول اذن بالصدق والكذب الفنيين ، ويعيب الكذب المعنوي وان كان لا يطالب الشاعر بالصدق ، ويحد الغلو بالموروث اللغوي التصويري .

وكلمة أخيرة هي أن قدامة اقتبس عن أرسطو فكرة المستحيل المقنع أو المحتمل وسماه غلواً وافراطاً،وفكرتي المتناقض وغير المعقول وسماهما الممتنع والمستحيل أو المتناقض[٤٨].من هنا نفهم لماذا نسب صاحبنا القول بالكذب في الشعر الى قدماء اليونان . فموقفه تفسير وتطوير لرأي أرسطو في المسرحية ، لكن بعد أن أقحمه في الشعر البحت .

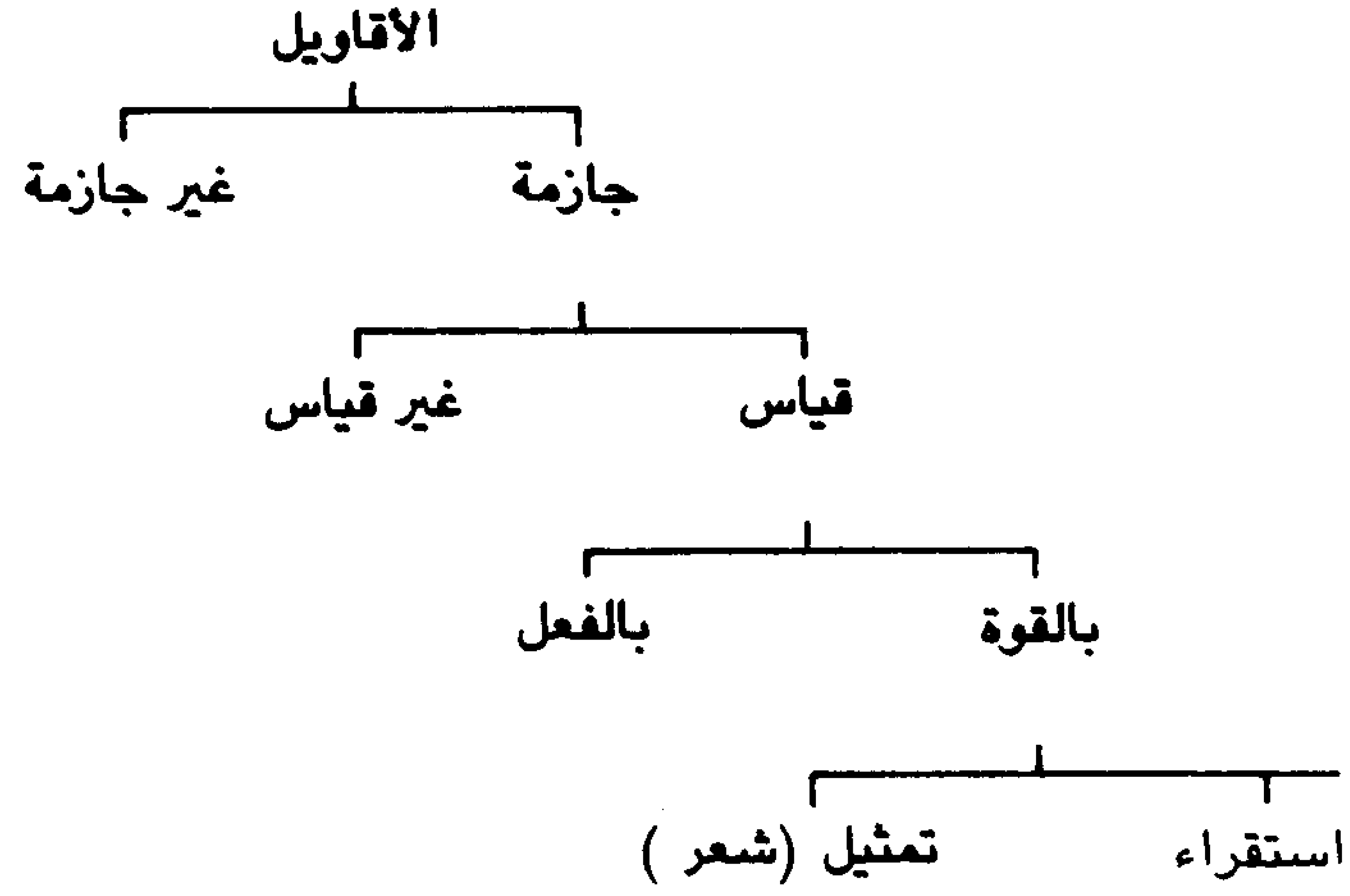
**٥ ـ موقف الفارابي :**

أما موقف الفارابي فحسبنا لفهمه ان نعود لبحث الأستاذ عبد الجبار داوود البصري الذي بين لنا كيف برهن أبو نصر على أن الشعر صياغة لفظية كاذبة تقدم الظلال والأوهام وذلك عبر ثلاث محاكمات منطقية :

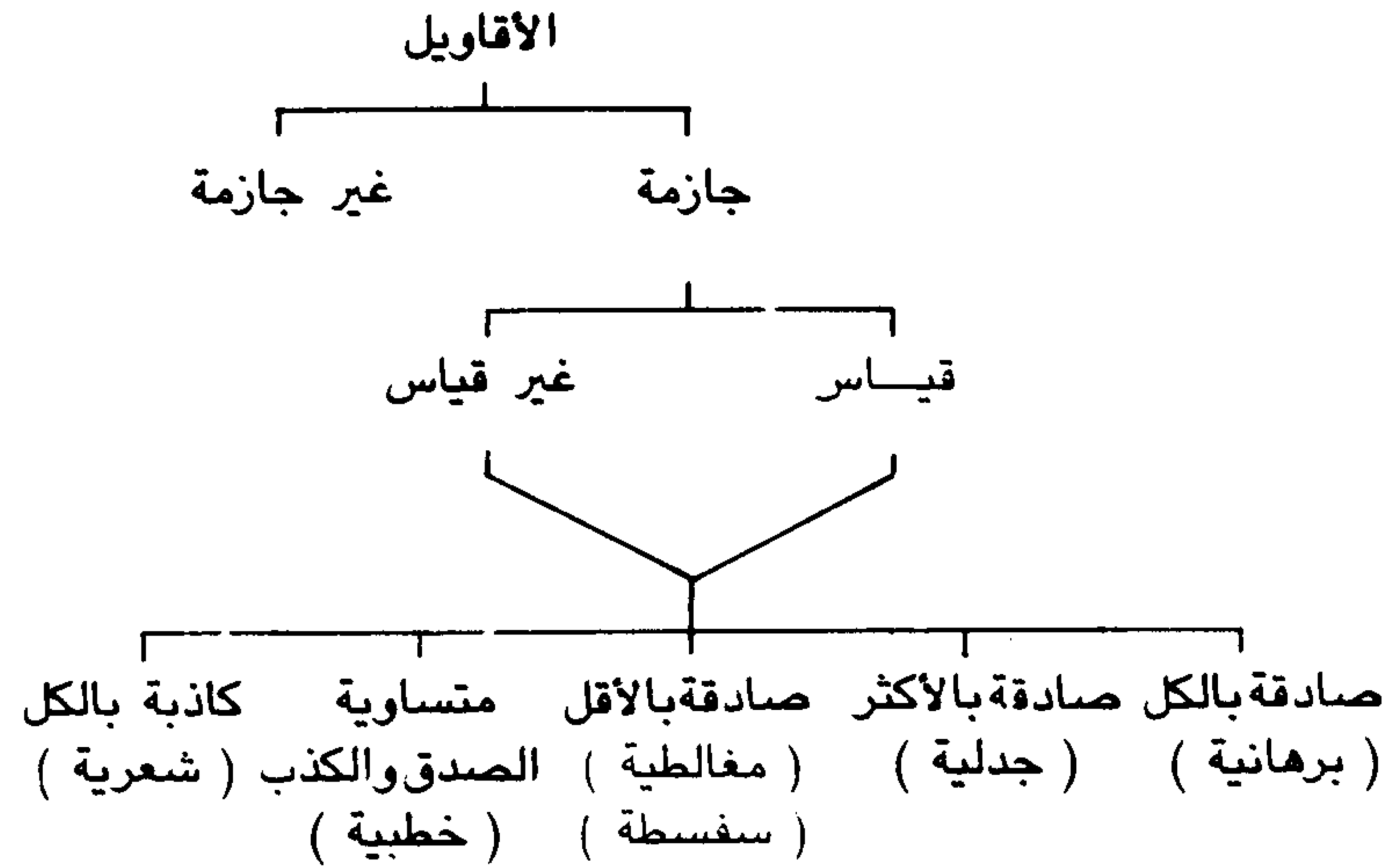
**الأولى** : تؤكد أن الألفاظ اما دالة أو غير دالة ، والدالة مفردة أو مركبة ، والمركبة أقاويل وغير أقاويل ، والأقاويل جازمة أو غير جازمة ، والجازمة صادقة أو كاذبة ، والكاذبة منها ما يوقع في السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ، ومنها ما يوقع المحاكي للشيء وهذه هي الأقاويل الشعرية . وقد رسم لهذه المحاكمة الصورة البيانية الآتية .




والمحاكمة الثانية: تبدأ من تقسيم الأقاويل الى جازمة وغير جازمة ، والجازمة أما ان تكون قياس أو غير قياس ، والقياس أما أن يكون بالقوة أو بالفعل ، وما هو بالقوة اما أن يكون استقراء أو تمثيلاً ، والتمثيل أكثر ما يستعمل في صناعة الشعر . وقد رسم لهذه المحاكمة صورة بيانية أيضاً هي الآتية :




**والمحاكمة الثالثة** : تبدأ من القياس فالأقاويل أما صادقة بالكل لا محالة أو كاذبة بالكل لا محالة ، وأما صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل ، واما عكس ذلك ، واما متساوية الصدق والكذب . ويسمى الفارابي الأقاويل الصادقة بالكل قضية برهانية ، والصادقة بالأكثر جدلية ، والصادقة بالمساواة خطبية ، والصادقة بالأقل مغالطية ، والكاذبة بالكل شعرية . ويرسم الاستاذ عبد الجبار البصري لذلك صورة بيانية هي الآتية : وقد عدلناها قليلاً .



وهذا التقسيم يؤدينا الى أن الأقاويل الشعرية عند الفارابي هي أقاويل تمثيلية ، قياسية بالقوة ، جازمة ، كاذبة بالكل لا محالة ، توقع المحاكي للشيء . وقد ظن بعضهم ان سبب كونها كاذبة بالكل لا محالة هو أنها قائمة على التخييل ، فهو يربط التخييل بالكذب (٥٠) . ولا ندري كيف توصل الى هذه النتيجة ، ربما لأنه يجعل المحاكاة والتخييل مترادفين ، لكن ذلك ليس يسوغ هذا الاستنتاج .

مهما يكن من أمر فلا بد أن نوافق القائلين بأن لفظة الكذب في هذا المقام ليست غضا من قيمة الشعر،بل هي تمييز للأقاويل الشعرية من غيرها ، لأن للتخييل في الشعر قيمة العلم في البرهان في رأي الفارابي (٥١) .

والاعتقاد بأن قدامة بن جعفر سند القول العربي « أحسن الشعر أكذبه » بسند من الفلسفة اليونانية ، اعتماداً على الفارابي (٥٢) قد يجد له ما يقويه شيئاً ما في ما سبق عرضه ، وفي أن الرجلين من عصر واحد ، لكن سائر رأي قدامة يوحي أنه أخذه من أرسطو من طريق لا نعرفها .

**٦ ـ موقف الآمدي (٣٧٠ هـ ) :**

وللآمدي موقفان من الصدق والكذب في الشعر يوهمان التعارض ، فهو في بعض موازنته لا يطالب الشاعر « بأن يكون قوله صدقاً ، ولا ان يوقعه موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد الى ان يوقعه موقع الضرر » بل يكتفي بالجانب الفني موجباً ان يحسن الشاعر تأليف قوله دون ان يزيد فيه شيئاً على قدر حاجته(٥٣) .

وهو لذلك يستقبح اخراج القول مخرج الحقيقة أو ما يقاربها ، مفضلاً اخراجه مخرج التوسع ، أي المجاز ، غير منكر للمبالغة سواء أخرجت الى الاحالة أم الندرة ، فمثل هذه ربما استحسن ولم يستقبح ، وذلك كقول المؤمل :

من رأي مثل حبتي تشبه البدر إذ بدا
يدخل اليومَ خصرها ثم أردافها غدا(٥٤)

والشيء الوحيد الذي يرفضه هو التناقض في المعنى ، كما في قول ابي تمام .

الود للقربى ولكن عرفه للأبعد الأوطان دون الأقرب .

ويتضح أنه يقصد بالتناقض ما يدل على الخلق السيء ، لأنه يشير الى أن موضع التناقض في البيت هو أن الأقارب أولى بالعرف ، أي التبرع والعطاء ، من الأباعد ، وجعله في هؤلاء الأباعد لؤم (٥٥) .

وفي موضع آخر من موازنته نراه يثور على الرواة الذين يقولون : « أجود الشعر اكذبه » ثم يقسم قائلاً : « ما أجوده الا اصدقه اذا كان له من يخلصه هذا التخليص ويورده هذا

الايراد على حقيقة الباب » [٥٦] .

ومختصر موقف الآمدي أنه يقدم الصدق في المعنى على الكذب ويكره ما يخالف العرف ، لكنه يشترط لذلك شروطاً تتعلق بالأسلوب هي حسن التأليف واستعمال المجاز والمبالغة وحسن التخليص . فالفن لا يقتضي الصدق بل يتنافى معه ، والمعنى لا يقبل الكذب ، وهكذا يكون أحسن الشعر ما كان صادق المعنى كاذب الأسلوب .

**٧ ـ موقف القاضي علي الجرجاني (٣٩٢ هـ) :**

لم يعرض الجرجاني مباشرة لموضوع الصدق والكذب ، بل اكتفى بملامسته حين ألم بموضوع الافراط واتخذ فيه مذهب التوسط ،اي الجمع في الوصف بين القصد والاستيفاء دون الوصول الى الاحالة[٥٧] على ما ورد في كلامه .لكن هذه الصيغة قليلة الوضوح :فإذا عرفنا حد الاحالة ، فاننا لا ندرك حد القصد . بيد أن الاحالة في هذا الشأن هي الحد الهام ، لأن الافراط غلو تستقصي نهايته لا بدايته .

وقبوله الافراط ليس باعثه سبباً فنياً أدبياً ، بل هو يبدو قبولاً لامر مفعول لا محيد عنه ، فقد أكثر الأوائل من الافراط ولجأ اليه المحدثون كثيراً [٥٨] .

لكنه يضع حداً لهذا الافراط هو ما استعملته الأوائل ،فإذا اسرف المحدثون في الافراط وتجاوزوا به غاية الأوائل ، أداهم ذلك الى النقص والذم [٥٩] .

وهو مع ذلك يجد للمتقدمين ، كمهلهل وحميد بن ثور وسحيم عبد بني الحسحاس وجميل ، اغراقاً فاحشاً احتمل لهم وسومحوا عليه ، فيطالب بأن تشمل هذه المسامحة المحدثين ولا سيما المتنبي . لكن ذلك لا يعني أنه يجد العذر والتسويغ للاغراق ، ولا أنه يذهب في قبوله مذهب الاحتجاج والتحسين، بل هو يسامح على خطأ له بواعثه ، فهو « عيب مشترك وذنب مقتسم ، فإن احتمل فللكل ، وإن رد فعلى الجميع » [٦٠] .

وليس كل اغراق أو افراط مغفوراً ، بل هناك « محال فاسد » [٦١] غير مقبول . والظاهر أن الجرجاني يقارن بين افراطين : الاغراق الفاحش والمحال الفاسد ، فيسامح على الأول ويرفض الثاني . لكن ما الحد الأوسط بين الأمرين . انهما أمران متقاربان يقعان في النهاية ، لكن أحدهما في اقصاها هو المحال الفاسد ، وثانيهما قبيل النهاية وهو الاغراق الفاحش ، أما المقبول فقبل الاثنين وهو الاغراق غير المسرف، الذي لا يتجاوز غاية الأوائل .

لكن الاحالة ليست جزءاً من الافراط بل هي نتيجة له ، وشعبة من الاغراق [٦٢] . هنا يضطرب المصطلح عند الجرجاني فيحل الاغراق محل الافراط ليشمل الفحش والاحالة معاً . ونستنتج اذن أن المقبول من الكلام ما ليس فيه اغراق .

ومع اضطراب المصطلح نجد تفاوتاً في الأحكام يبعث على التساؤل والتعجب . فصاحبنا يغفر للمتقدم أن يقول :

فلما جئته أعلى محلي وأجلسني على السبع الشداد

كما يصفح عن قول أبي الطيب :

لقد حال بين الجن والأنس سيفه فما الظن بعد الجن بالعُرْب والعُجم ؟

ولا يسامح أبا نواس على قوله :

واخفت أهل الشرك حتى أنه لتخافك النطف التي تخلق

عادا ذلك من المحال الفاسد[٦٣]،مخالفاً رأي قدامة بن جعفر الذي استحسن هذا البيت وعده من الغلو والافراط ( أعلاه ١٥٥ ) . لعل الجرجاني يميز بين المستحيل المطلق والمستحيل الممكن، قريباً مما فعل قدامة من قبل ، رائياً ، على ما يلوح لنا ، أن الوصول الى السماء السابعة ممكن بدليل أن الاخبار الاسلامية تروي أن الملائكة وبعض الأنبياء وصلوا اليها ، كما أن الحيلولة بين الأنس والجن ممكنة أيضاً ، لكن أن تخاف النطفة التي لم تخلق فأمر مستحيل استحالة تامة . وقد لاحظنا كيف أن قدامة لم يجد تعليلاً لقبوله بيت أبي نواس هذا ( ص ١٥٦ ) فهو يدخل في باب الاستحالة . وظاهر أن النقاد كانوا لذلك الزمان متجاذبين بين جمال الشعر الذي لا يعلل ،وبين المنطق الذي يريد تعليل كل شيء ، فهم في صراع بين الذائقة الطبيعية وبين القياس ، ولذلك كانوا يقعون في التناقض .

وبكلمة ، ان الجرجاني كقاض يميل الى التوسط والعدل ، وكناقد تقليدي يعظم عمل القدماء ويجعله مثالاً ، ولذلك يقبل الافراط الذي أكثروا من استعماله ويسامحهم على اغراقهم الفاحش ، لكنه لا يقبل المحال الفاسد الذي هو من عمل المحدثين مثل أبي نواس . فهو قاض على المحدثين مقدس للأولين لا يجيز لنفسه الحكم عليهم . وهذا الموقف ليس نقدياً فنياً بل هو موقف نقدي دفاعي .

### ٨ ـ موقف علي ابن وكيع التنيسي ( ت ٣٩٣ هـ )

يقف ابن وكيع موقف قدامة بن جعفر أيضاً ، من دون أي تبديل تقريباً ، بل ربما اقتبس لفظه فقال : « والغلو يراد به المبالغة [ .. ] بما يدخل في المعدوم ويخرج عن الموجود » . وهو يعد رأي العلماء الذين استقبحوا مخالفة الشعراء للحقيقة وخروجهم عن اللفظ الصادق لا شيء ، لأن الشعراء لا يلتمس منهم الصدق بل حسن القول [٦٤] . وحسن القول هو ما عبر عنه قدامة بالجودة والآمدي بحسن التأليف ( أعلاه ) . وفي رأيه أن « الصدق يلتمس من الخيار الصالحين وشهود المسلمين » [٦٥] لكأنه يخرج الشعراء من الخيار ومن الرجال الذين تقبل شهادتهم ، فهم ، أغلب الظن ، فاسدون . ولعله في ذلك متأثر بالآية القرآنية « والشعراء يتبعهم

الغاوون » الخ .. واذا كان القرآن قد استثنى الشعراء المؤمنين فإن التنيسي لا يبدو مستثنياً احداً منهم .

وهو يفرق تفريق قدامة أيضاً بين الغلو وبين الاحالة والامتناع والتناقض ، لكن بلفظ مختلف قليلاً ، اذ يصرح أن للشعراء مبالغتين ممكنة ومستحيلة وأن الممكن أحسن ، عند كثير من الادباء ، من المستحيل [٦٦] . فالمبالغة الممكنة عنده تقابل الغلو والافراط عند قدامة ، والمستحيلة تقابل الاحالة والامتناع والتناقض .

**٩ ـ موقف احمد بن فارس ( ٣٩٥ هـ ) .**

ويتجاوز أحمد بن فارس كل هؤلاء فيعتبر الكذب والاضحاك شرطين لا يكون شعر دون احدهما ، مؤكداً أن للشعر شرائط لا يسمى الانسان بغير تحققها في كلامه شاعراً وهي : الوزن والافراط والتعدي أو الكذب أو الاتيان « بأشياء لا يمكن كونها بتة » أي محالة حسب تعبير الجرجاني . أما الكلام الموزون الصادق فلا يسمى شعراً بل هو مرذول ساقط ، وكذلك صاحبه لا يعد شاعراً . ويؤيد ابن فارس رأيه بقول احد العقلاء ( كذا ) في أن الشعر إن هزل اضحك ، وان جد كذب « فالشاعر بين كذب واضحاك » [٦٧] . أي أن الشاعر ، في رأيه ، كاذب هازل بالقوة ، والهازل ، قياساً ، لا يمكن الا أن يكون كاذباً لأن الشعر لا يكون صدقا . فلا مجال ، بعد ، للتساؤل ان كان أحسن الشعر أكذبه أم أصدقه ، لأن الصدق في الشعر لا يمكن أن يكون . « ولا نكاد نرى شاعراً الا مادحاً ضارعاً أو هاجياً ذا قذع » [٦٨] .

موقف ابن فارس هذا صادر عن ارادة الدفاع عن الرسول ورد تهمة الشاعرية عنه ، لأن الشعراء موصوفون ، في القرآن ، بالغواية ، ولأن النبي ـ وان كان أفضل المؤمنين ايماناً ـ لا ينبغي له الشعر ، والشعر كما رأينا كذب واضحاك . لكن حين يذكر ابن فارس اعتراض بعضهم بأن في الشعر حكماً أو حكمة ، وفاقاً لما ورد في الحديث النبوي . يرتبك في الرد ، ذاهباً الى أن الله نزه نبيه عن الشعر وآتاه من الحكمة « القسم الأجزل ، والنصيب الأوفى » [٦٩] . أي أن موقفه عقدي وليس فنياً .

**١٠ ـ موقف الخالديين محمد ( ت ٣٨٠ هـ ) وسعيد ( ٣٩٠ ـ ٣٩١ هـ )**

لم نجد طويل كلام للخالديين على الكذب في الشعر، وانما هو تعليق نقدي عابر يتضح منه استملاحهما لهذا الكذب. فقد تناولا قصيدة جِران العَوْد النميري، وهو شاعر مخضرم ،يقول فيها :

فنصبح لم يُشْعَرْ بنا غير أنه    على كل حال يحلفون ونحلف

فرأيا أن قوله كلام طريف وكذب مليح لأنه قال : لا بد من تهمة تلحقنا فنحلف أنا لم نفعل ويحلفون أنا قد فعلنا [٧٠] . واستنتاجاً فهما يقبلان الكذب في الشعر بشرط أن يكون طريفاً مليحاً .

### ١١ ـ موقف أبي هلال العسكري ( ٣٩٥ هـ )

والقارىء لأبي هلال العسكري يحار في مواقفه المتناقضةويخال مرة أنه يقرأ ابن وكيع ومرة ابن فارس ومرة قدامة . وابتداء هو يشير الى أن الشعر لا علاقة له بالسلطان والدين ، وان له مواقع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها ، وان أكثره « بني على الكذب والاستحالة من الصفات المتنعة ، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة : من قذف المحصنات ، وشهادة الزور ، وقول البهتان ـ لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وافحله ـ وليس يراد منه الأحسن اللفظ وجودة المعنى » . ويعتقد أن كل ذلك سبب في تسويغ الكذب وما أشبهه فيه ، محاولاً تأييد رأيه بقول من يزعم أنه بعض الفلاسفة ، وفيه أن الشاعر يراد منه حسن الكلام ( لفظ ابن وكيع : حسن القول ) وان الصدق يراد من الأنبياء [٧١] ( لفظ ابن وكيع : الخيار الصالحين ) .

الا أنه حين يصف طريقة عمل الشعر ينصح بتوخي الصدق وتحري الحق في سوق الخبر واقتصاص الكلام [٧٢] وهذا يدل على تناقض واضح في موقفه .

بيد أنه حين يتكلم على الغلو يشعرنا أنه شيء لا علاقة له بالكذب . فهو يعرفه بأنه « تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه الى غاية لا يكاد يبلغها » أي أنه زيادة في المعنى ، ولا يعنى هذا الكذب بالضرورة ، والا لما استشهد له العسكري آيات من القرآن الكريم [٧٣] ، ولما أنكر أن يكون الغلو مذموماً واستدل بقول أبي الطمحان مولى ابن أبي السمط :

فتى لا يبالي المدلجون بنوره ... الى ما به الا تضيء الكواكب
له حاجب عن كل أمر يشينه ... وليس له عن طالب العرف حاجب

ولما ألّف أخيراً بيتاً فيه غلو ، وذكره في كتابه **ديوان المعاني** ، هو :

وكيف يبيت الجار منك على صدى ... وكفك بحر لجة البحر ساحلة [٧٤]

فلو كان الغلو يعني الكذب لكان في ذلك تهمة للقرآن ، وتهمة للعسكري لا يمكن أن يقبلها .

لكن صاحبنا لا يسيغ كل غلو ، بل هو يوضح أن من الناس من يكره الافراط الشديد ويعيبه ، والافراط هو في كلامه مرادف الغلو ، وهو لذلك يتخذ سبيل قدامة في الاحتراز من ذلك العيب بطلب ايراد الشرط أو فعل كاد وما يجري مجراه في المبالغة ، وذلك في مثل قول الأول ، ويقصد به زهير بن أبي سلمى :

لو كنت من شيء سوى بشر ... كنت المنوّر ليلة البدر

وفي مثل أقوال للعرجي والأسدي والبحتري وغيرهم ، تبدأ جميعها بـ « لو » .

ولا يلبث أن يدل على معنى الافراط الشديد فإذا هو الخروج الى المحال ، وشوب الغلو

بسوء الاستعارة وقبيح العبارة ، وذلك في مثل قول أبي نواس في الخمر :

تـوهمتـهـا في كـأسـهـا فكـأنمـا تـوهمت شيئاً ليس يـدرك بـالعقـلِ
وصفـراء أبقى الدهـر مكنـون روحهـا وقـد مات من مخبـوئها جـوهر الكـلِ
فمـا يـرتقي التكييف منهـا الى مـدى تُحـدُّبـه إلا ومـن قبلـهـا قبـلِ (؟)

« فجعلها لا تدرك بالعقل ، وجعلها لا أول لها . وقوله جوهر الكل والتكييف في غاية التكلف ونهاية التعسف ، ومثل هذا من الكلام مردود [ ... ] وهو بترك التداول أولى ، الا على وجه التعجب منه ومن قائله ».

ويومىء العسكري الى نوع من الغلو يعده غثاً ويصفه بأنه افراط فيه تعمية وهو مثل قول المتنبي :

تتقـاصر الافـهـام عـن ادراكـه مثـل الـذي الأفـلاك فيـه والـدنى

ويزعم أن المتنبي لم يكن يدرك معنى الأفلاك والدنى ، وأنه جمع دنيا على مذهب أهل الأدوار [٧٥] .

فأبو هلال العسكري يبدو مضطرباً في موضوع الصدق والكذب ، يدعو الى صدق الخبر في الشعر وهو يعلم أن أكثره مبني على الكذب . قد يقال بأنه يدعو الى ذلك القلة الباقية من الشعراء الذين لا يكذبون ، والذين استثناهم القرآن بقوله في آية الشعراء « الا الذين آمنوا » والجواب عن ذلك أنه كان يضع قاعدة لعمل الشعر ، والقاعدة لا تبنى على الاستثناء . الا أن صاحبنا يبدو قليل الأضطراب في كلامه على الغلو ، وهو موضوع قريب الصلة بالكذب وربما كان من صلب عناصره ، فهو يمدح الغلو لكنه يكره الافراط الشديد المؤدي الى الاحالة ، وهو يبدو في هذا على مذهب قدامة بن جعفر ، لولا أنه يُفهم أن المحال ، في عرفه ، هو التعبير الفلسفي المتسم بالتعمية . وقد لاحظنا كيف أنه احترز ، على طريقة قدامة ، من الافراط الشديد بطلب استعمال لو وكاد ، لكن الغريب أنه ، مع ذلك ، لم يستعمل هو في شعره هاتين الاداتين حين لجأ الى الغلو .

## ١٢ ـ موقف ابي حيان التوحيدي ( ت بعد ٤٢١ هـ )

ويدافع أبو حيان عن الشعراء بازاء من يتهمهم بالانحياز عن الحق بأدنى طمع والاندفاع الى الباطل بأيسر رغبة ، فهم يذمون كاذبين ومتحاملين ، ويمدحون مواربين ومخاتلين ، فيورد قول الرسول« ان من الشعر لحُكما » و « ان من البيان لسحرا » مؤكداً أن النظم صورة للكلام في السمع ، كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى ، ولذلك لا يمكن أن نقصر الصواب على النثر دون النظم ، ولا أن نجد الحق مقبولاً بالنظم دون النثر ، فضلاً عن أن باطل النظم لا يحط من شأن النظم ، كما أن حق النثر لا يعترض عليه [٧٦] .

وهكذا يكون أبو حيان قد فصل بين ما نسميه اليوم الشكل والمضمون ، فالكذب والصدق أمران متصلان بالمضمون سواء أكان على صورة الشعر ام النثر ، وهما لا يخصان فنا من الفنون ولا يرفعا من قدره أو يحطان من شأنه . وبالتالي فلا محل للبحث في موضوع الصدق أو الكذب في الشعر .

**١٣ ـ موقف ابن سينا ( ت ٤٢٨ هـ )**

لعل ابن سينا أول من ناقش موضوع الكذب في الشعر باعتبار التخييل والمحاكاة . فالعودة الى الفصلين المتعلقين بهذا الموضوع تكاد تكفي لجلاء موقفه من الكذب . ومع ذلك نختصر رأيه بعض الاختصار ، من أجل اكمال البحث ، مضيفين اليه كل ما يتصل به ولم يذكر سابقاً .

ان الرجل يشبه أبا حيان في أساس رأيه ، فيجعل الاذعان والانفعال النفسي للشعر بمعزل عن الصدق والكذب ، وعلى اتصال بالتخييل وحده ، أي بالصيغة ، فربما صدّق الانسان قولاً ولم ينفعل به ، حتى إذا صيغ هذا القول صيغة أخرى انفعلت النفس ، لا تصديقاً بل طاعة للتخييل « فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً » (٧٧) .

ويبدو التخييل والمحاكاة عنده أقرب الى الكذب ، فالشعر اذن كذلك. فهما أولاً ليسا كالصدق ، وهما ثانياً نوع من التحريف عن المعتاد ، أي مزيج من الصدق والكذب ، لكن التخييل يشغل عن التصديق والشعور به (٧٨) .

بيد أن الرأي غير المتلائم مع سائر نظرية ابن سينا هو اشارته الى أن المحاكاة ، كاذبة أم صادقة ، تحرك النفس ، لكن الصادقة اقدر على ذلك ، ومع هذا فان « الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق » لأن الصدق اما أن يكون مفروغاً منه أو غير ملتفت اليه (٧٩) . ولعله يريد القول إن الصدق يحرك النفس كما في الخطابة مثلاً ، لكنه لا يبعث على التخييل ، فهو بعيد عن الشعر .

فجوهر الشعر عند ابن سينا هو التخييل الذي ينشأ عن القول ، أي الصيغة ، لا عن المعنى ، والشعر في هذا يخالف التصديق ، أي الاحتجاج ،القائم على المضمون (٨٠) . لكن ابن سينا، مع ذلك، يبدو أميل الى الكذب لأن الناس ، في رأيه ، تكره الصدق الخالص ، لكننا لا نستطيع أن ننظمه مع القائلين بأن أحسن الشعر أكذبه ، والا حدنا به عن خطته الأساسية المؤسسة على اعتبار اللفظ لا المعنى .

**١٤ ـ موقف ابي العلاء المعري ( ت ٤٤٩ هـ ) :**

أما المعري فيجعل الكذب حقاً للشعراء : « والشعراء مطلق لهم ذلك لأن الآية شهدت عليهم بالتخرص وقول الأباطيل » وهو يستشهد لذلك جزءاً من آية الشعراء هوَ : « الم تر أنهم

في كل واد يهيمون ، وانهم يقولون ما لا يفعلون » [٨١] . وهذا تأويل غريب من جانب المعري لأن الآية تقرر واقعاً ولا تمنح حقاً ، والظاهر أن أبا العلاء يرى الأمر المفعول حقاً .

لكنه حين يتكلم على المتنبي وينظر اليه بعين الرضا والاعجاب، يرى أن سبب جمال بعض ابياته هو أنها عيار الصدق وحسن النظام [٨٢] . فالشاعر اذن يمكن أن يكون صادقاً، وأن يثير الاعجاب بصدقه . فكأن أبا العلاء يرى الكذب حقاً للشاعر لا واجباً، فله بعد أن يستعمله أو أن يهمله ، وهو إذا أهمله فربما تفوق وأبدع.

**١٥ ـ موقف ابن حزم الأندلسي ( ت ٤٥٦ هـ ) .**

وإذ كان أحمد بن فارس قد ارتبك حيال الحجة القائلة بأن في الشعر حكمة أو حكماً ، فان ابن حزم قد احتاط للأمر ، وهو المنطقي الذي يعرف القياسات الصادقة والكاذبة ، فلم يتردد في أن يخرج الحكم والمواعظ ومدح النبي عن حد الشعر لأنها تقوم على الصدق،والصدق لا يمكن أن يكون شعراً ، بل الشعر كذب كله ، حتى إذا تحرى الشاعر الصدق فقال مثلاً :

الليل ليل والنهار نهار والبغل بغل والحمار حمار
والديك ديك والحمامة مثله وكلاهما طير له منقار

عرض نفسه للسخرية والهزء به ، لكنه إذا كذب وأغرق جمل وملح[٨٣] . لكن في كلام ابن حزم هذا مخالفة صريحة للحديث النبوي ، لأنه ينفي الحكمة عن الشعر ، وفيه تبسيط وانحياز ، لأنه يستشهد ، وربما من شيء الفه ، قولاً يدعو بحد ذاته الى الاضحاك سواء في الشعر أو النثر ، فتعريف الشيء بذاته وذكر البغل والحمار والديك والحمامة على هذه الصورة أمران ينقصهما كثير من الجدية والموضوعية .

وابن حزم يتوكأ في موقفه هذا ، كابن فارس ، على آية الشعراء ، وعلى الآية التي تنفي الشاعرية عن الرسول : « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » . وينطلق الى هدف تربوي خلقي ديني لا الى هدف فني . وهو لذلك يحرم التفرغ للشعر عملاً بالحديث الشريف : « لأن يملأ ـ أو يمتلىء ـ جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلىء شعراً » [٨٤] ويكره الاستكثار منه ، أي يسمح بالاحتفال ببعضه فهو ليس حراماً ، ويستحب الأخذ منه بنصيب أسوة بالرسول الذي سمع الشعر واعجب بالحكمة أو الحكم فيه ، ونظرا الى فائدة الشعر في الاستشهاد اللغوي . لكنه لا يقبل الا كل شعر حق لا باطل فيه سواء أكان حكمة أم زهداً أم عتاباً أم رسالة أم رثاء أم مدحاً ، رامياً بتهمة الفجور كل من يكذب في مدحه أو هجائه ويشبب بنساء المسلمين[٨٥] .واذن فقد أراد ابن حزم أن يلتزم نص الحديث النبوي فتناقض مع نفسه لأنه أخرج ، في موضع آخر ، كل شعر صادق من ميدان الشعر .

وهو يتمادى في هذا التناقض حين ينصح الشبان بشعر الخير من المواعظ والحكم ، وينهى عن الغزل وشعر التصعلك والحروب واشعار التغرب وصفات المفاوز والبيد وشعر

الهجاء ، بحجة أن هذه تثير في النفس مشاعر سيئة . كما أنه يبيح المدح والرثاء على كراهة لأنهما معرض للفضائل وتذكير بالموت من ناحية ، ولأن الكذب يلفهما من ناحية أخرى[٨٦] .

ووقوع الرجل في التناقض سببه تلك النظرة الجزئية الوقتية ، فهو حين يقرأ القرآن يدمغ الشعراء بالكذب ، فإذا تذكر أن في الشعر حكماً ومواعظ تتسم بالصدق اخرج هذه جميعاً من حيز الشعر ، ربما دفعا لتهمة التناقض عنه ، وحين يتذكر أن الرسول سمع الشعر واستنشده ونسب الحكمه اليه ، يقبل الشعر امتثالاً للرسول، لكنه لا يرضى منه الا عن الصادق انسجاماً مع هدفه التربوي الديني ، ناسياً انه نفى الصدق كله عن الشعر من قبل . ولأنه أخيراً يدعو الى الصدق يحث على أنواع شعرية يفترض أن تتضمنه ناسياً أنه أخرجها من حيز الشعر .

**١٦ ـ موقف ابن رشيق (٤٥٦ هـ ) :**

أما ابن رشيق فيصوغ الفكرة في قالب لطيف لا يخلو من لباقة ، زاعماً من فضائل الشعر « ان الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه ، حسن فيه ، وحسبك ما حسّن الكذب واغتفر له قبحه » ويضرب مثلاً على تحسين الشعر للكذب كذبَ كعب بن زهير على الرسول ومكافأة الرسول له مع ذلك . فقد أوعد الرسول كعباً هذا لما أرسل كعب الى اخيه بجير ينهاه عن الاسلام وذَكَرَ النبي بما أحفظه ، على ما هو مشهور ، فحذر بجير أخاه انتقام الرسول ونصح له أما التوبة أو الهرب ، فضاقت الأرض بكعب ، ثم انه اتى الرسول متنكراً ، فلما صلى الرسول صلاة الفجر وضع كعب يده في يده واستأمن لنفسه ، فأمنه الرسول ، وعندئذ انشد كعب قصيدته المشهورة :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول　　متيم اثرها لم يفد مكبول

وفيها يقول :

انبئت أن رسول الله أوعدني　　والعفو عند رسول الله مأمول
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة الـ　　قرآن فيه مواعيظ وتفصيل
لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم　　اذنب ولو كثرت في الأقاويل

«فلم ينكر عليه النبي قوله ، وما كان ليوعده على باطل ، بل تجاوز عنه ووهب له بردته » [٨٧] .

واذن فقد احتال صاحبنا القيرواني فلم يمدح الكذب في الشعر بل مدح الشعر الذي يحسّن الكذب ، دون أن يوضح ان كان يحسن الصدق أيضاً ، وهو بالتالي لم يفاضل بين الصدق في الشعر والكذب ، بل هرب من المعضلة هروباً موحياً مع ذلك ، إيثاره الكذب بدليل أنه لم يعرض للصدق . وقد وجد الدكتور احسان عباس في موقف ابن رشيق « مغالطة لا تخفى » اضطره اليها الموقف الجدلي[٨٨] . ولا نرى نحن رأيه وانما الأمر كما قلنا هروب وحسن تخلص .

والغلو واشباهه في الشعر هو مدار الكذب فيه ، عند ابن رشيق الذي يذكر أن : « من ابيات الغلو للقدماء قول مهلهل :

فلـولا الـريـح لـم اسمـع بحُجـر صليـلَ البيض تُقرعُ بـالـذكـور

وقد قيل : انه اكذب بيت قالته العرب ، وبين حُجر - وهي قصبة اليمامة - وبين مكان الوقعة عشرة ايام (٨٩) »وهو نفس البيت الذي استشهده قدامة من قبل ( أعلاه ١٥٤).

وابن رشيق يرفض الغاء المبالغة ، لأنها لو بطلت كلها وعيبت « لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة ، الى كثير من محاسن الكلام » (٩٠) ولا ندري ما العلاقة بين المبالغة وبين التشبيه والاستعارة ، الا أن يكون في تشبيه الشيء بالشيء الذي فيه الشبه أظهر أو استعارته له نوع من المبالغة .

لكنه يفجؤنا حين يصرح بأن من الناس من يرى « أن فضيلة الشاعر انما هي في معرفته بوجوه الاغراق والغلو » ، وانه هو لا يرى « ذلك الا محالا ، لمخالفته الحقيقة ، وخروجه عن الواجب والمتعارف . وقد قال الحذاق : خير الكلام الحقائق ، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها » (٩١) أي أنه يقف ضد الكذب على الاطلاق ، ويستشهد لذلك المبرد ، ويستند الى آية قرآنية لتبيان أن الغلو غير الحق وأنه منهي عنه ، لكنه مع ذلك يورد كلام قدامة في الغلو وبيت النمر بن تولب :

( تظل تحفر عنه .. الخ ) ثم آية « وبلغت القلوب الخناجر » التي تتضمن الغلو (٩٢) وهذا تناقض واضح من ابن رشيق .

ثم يعود ليذهب مذهب قدامة في الغلو فيزعم « أن أحسن الاغراق ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بكاد أو ما شاكلها ، نحو كأن ولـولا وما أشبه ذلك » (٩٣) واذا كان قدامة يجعل كاد معياراً للتفريق بين الغلو والامتناع ، دون أن تكون داخلة في النص فان ابن رشيق يريد أن يدخلها فيه مثل العسكري .

ويبدو تردد ابن رشيق هنا كارتباك عبد القاهر الجرجاني في كلامه على التخييل، فهو ، فناناً ناقداً ، يفضل الكذب ولا سيما المبالغة ، وهو مؤمناً ، يفضل الحقيقة خضوعاً لتوجيهات القرآن . لكن الغلو مستعمل في القرآن مما يدعو صاحبنا الى الاضطراب .

## ١٧ - موقف عبد القاهر الجرجاني ( ٤٧١ هـ )

يبدو الجرجاني غامضاً في شرحه معنى قول البحتري :

كلفتمـونـا حـدود منطقكـم والشعـر يُلغَـى عن صـدقـه كـذبـه

( وفي رواية يغني وأخرى يكفي ) . فهو يشير الى أن البحتري يقصد انكم كلفتمونا تطبيق حدود المنطق على الشعر ، مع أن كذبه لا يبـين بالحجج المنطقية بل بالرجوع الى حال

الشخص الممدوح واختبار مكانته وأخلاقه . وعلى ذلك يفسر الجرجاني قول من قال : « خير الشعر أكذبه » لأن فضل الشعر ، عنده ، ليس في تحريف الحقيقة[٩٤] . ولسنا نرى علاقة بين الموضوعين لأن الأول يشير الى طريقة تبين الصدق والكذب في الشعر ، والثاني يفاضل بين شعرين كاذبين .

لكن صاحبنا ينتقل من بعد الى فكرة جديدة مستقلة عن الأوليين فيشير الى أن الكذب يراد به الصنعة التي « تمد باعها وتنشر شعاعها ،ويتسع ميدانها [ .. ] حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة في ما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب في القول مذهب المبالغة والاغراق في المدح والذم وسائر الأغراض[٩٥] » أي أن الصنعة عنده تقوم على أمرين هما : المبالغة على أنواعها والتخييل على أنواعه ،وربما كان بوسعنا أن نحصرها بالتخييل وحده لأن المبالغة أحد أنماطه في تصور الجرجاني ( انظر أعلاه ١٢٥ وما بعدها ) .

ويذكر الجرجاني دعوى القائلين بالكذب في الشعر وهي أن الصنعة التي تعتمد التخييل والمبالغة تسمح للشاعر « أن يبدع ويزيد ، ويبدىء في اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعاً ، ومددا من المعاني متتابعاً ، ويكون كالمغترف من عدٍ لا ينقطع ومن معدن لا ينتهي » .

أما الذين يقولون بالصدق في الشعر اعتماداً على بيت حسان المشهور في هذا المعنى ( انظر أعلاه ١٥٠ ) فقد يجوز ، في رأي الجرجاني . انهم يريدون« أن خير الشعر مادل على حكمة يقبلها العقل ، وأدب يجب به الفضل ، وموعظة تروض جماح الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال ، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال »

والقائل بأصدق الشعر يريد « ترك الاغراق والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجري عن العقل على أصل صحيح» فهو آثر عنده وثمره أحلى وأثره أبقى ، وفائدته أظهر ، وحاصله أكثر .

ويذكر رد القائلين بكذب الشعر وهو أن الصدق فيه كالمقصور القريب الضيق « ثم هو في الأكثر سرد لمعان معروفة وصور مشهورة ، هي كالجوامد لا تنمى ولا تزيد ، وكالحسناء العقيم »[٩٦]

ولنلحظ أن عرض الجرجاني يوحي ميلاً الى أصحاب الرأي الأول الذي يقول ان « أحسن الشعر أكذبه» زد ان القائلين بالصدق لم يدعوا الى ترك التخييل مع انه ملازم للكذب !! لكننا نكتشف أن الجرجاني لا يلبث أن يتبرأ من هذا الرأي ويوحي أن ذلك كان دفاع

انصار التخييل وتفضيلهم وحسب ، أما رأيه هو فعقلي والعقل يفضل الصدق ويقدمه ويفخم قدره ويعظمه « وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه»[٩٧] . والواقع اننا نشعر هنا بما شعرنا به عند كلامنا على التخييل ، وتتداعي الينا أفكار ابن رشيق التي عرضنا لها منذ قليل : فالجرجاني يتنازعه هنا جاذبان : الاول فني جمالي يجعله يقدم آراء أنصار الكذب في الشعر ببراعة وتشويق وتحبيب ، حتى يوهمنا أنه منهم ، والثاني ديني عقلي يجعله يقدم رأي القائلين بالصدق مختصراً ، ويلتزمه بسبب عقدي . والأمر اذن خلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ، فالقائلون بالكذب من أنصار اللفظ يعنون ، حسب كلام الجرجاني ، بالابداع تخييلاً ومبالغة ، وأنصار المعنى يعنون بالفائدة ، وهذا يجرنا الى المعركة التي ثارت في القرون الحديثة بين النافع والممتع .

## ١٨ ـ رأي ابن خفاجة الأندلسي ( ت ٥٣٣ ق )

أما ابن خفاجة فيقتبس فكرة ابن سينا في الكذب ذاهباً الى أن الشعر يقصد فيه التخييل وليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب وهو لذلك يعرّض بالنقاد الذين يغفلون عن طبيعة الشعر هذه ويؤاخذون الشاعر على كل ما يقوله .

لكن مفهومه للكذب مختلف عن مفاهيم من سبقوه فهو يجعله الاخبار بغير الحقيقة [٩٨] ، وهذا الموقف رد على الاتجاه الأخلاقي الذي كان يؤاخذ الشاعر على قوله اني فعلت واني صنعت [٩٩] .

## ١٩ ـ موقف ابي القاسم الكلاعي الأندلسي ( ت حوالي ٥٤٣ هـ )

وأبو القاسم الكلاعي ضد الشعر كله لأنه داع لسوء الأدب ، فهو بسبب ضيقه يحمل الشاعر على الغلو في الدين وينتهي به الى فساد اليقين ، ويحمله على الكذب ، والكذب ليس من شيم المؤمنين [١٠٠] . فهو على مذهب ابن فارس ( أنظر أعلاه ١٦٤ ) ينطلق من منطلق ديني بحت ،وقد اعتمد أصلاً على قول النبي « لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً خير له من أن يمتلىء شعراً » واستشهد قول بعض البلغاء : « اياك والشاعر فانه يطلب على الكذب مثوبة ، ويقرع جليسه في ادنى زلة » كما يستشهد قول الأصمعي : « الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في الخير ضعف . هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الاسلام سقط شعره » ويروي كيف أن عثمان بن عفان رد غلاماً شاعراً على عبد الله بن أبي ربيعة لأن « حظ أهل العبد الشاعر منه إذا شبع أن يشبب بنسائهم ، وان جاع أن يهجوهم » [١٠١] .

فالكلاعي يشير الى نتائج الشعر العملية لا اليه كعمل ابداعي ، ويراه شراً مفسداً للدين ووبالاً على الأعراض وان الشاعر مع ذلك يطلب على الكذب فيه مثوبة . والكلاعي هذا يخالف ابن رشيق الذي يرى الشعر يحسن الكذب ، ويذكرنا موقف أبي هلال العسكري ، الذي يرى

ان أكثر الشعر بني على الكذب والالفاظ الكاذبة من قذف المحصنات وشهادة الزور والبهتان ( اعلاه ١٦٥ )

**٢٠ ـ موقف المواعيني الأندلسي ( ٥٦٤ هـ )**

يشير احسان عباس الى أن المواعيني يردد «رأي أهل المذهب القائل بأن أطيب الشعر أكذبه » في أغلب الأمر ، ويكتفي بذلك القدر[١٠٢].

**٢١ ـ موقف ابن رشد ( ٥٩٥ هـ ) :**

وحين يعرف ابن رشد الخرافة ،وهي محاكاة الفعل عند أرسطو [١٠٣] ، يشير الى أنها « تركيب الأمور التي تقصدمحاكاتها امابحسب ما هي عليه في أنفسها » ، يعني « في الوجود ، وأما بحسب ما اعتيد في الشعر من ذلك ، وان كان كذبا » [١٠٤] والبون واضح بين مفهوم أرسطو ومفهوم ابن رشد ، لكن المهم عندنا هو ان الوصف الشعري يخالف ، عند ابن رشد ، حقيقة الأشياء الوجودية ،ويحتمل فيه الكذب ، ولا سيما ما يستخدمه السوفسطائيون ، من الشعراء وهو الغلو الكاذب المستعمل كثيراً في أشعار العرب المحدثين ، ومنه قول النابغة :

تقد السلوقي المضاعف نسجه وتوقد بالصفاح نار الحباحب

وقول الآخر :

فلولا الريح اسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور[١٠٥]

فالغلو الكاذب عنده هو ما سماه بعض النقاد احالة ، ويشبه عند عبد القاهر الجرجاني أحد أنواع التخييل ( أنظر أعلاه ص ١٢٤) ولا غرو فابن رشد يجعل هذا الغلو نوعاً من المحاكاة ، وقد رأينا من قبل كيف خلط الرجل بين المحاكاة والتخييل، فهو في هذا غير بعيد عن عبد القاهر الجرجاني .

لكنه ، في المقابل ، يطلب التوبيخ على الكذب ، فهو اذن مع الصدق ، ومن الأشياء التي يوبخ الشاعر عليها في رأيه ، محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة ، لأن « الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلاً ، والكذب كثيراً ، الا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق » .

ولا يغتفر ترك المحاكاة الشعرية الى الاقناع والاقاويل التصديقية الا إذا كان الاقناع حسناً أو صادقاً، أما إذا كان القول هجيناً قليل الاقناع ، فالترك موبخ عليه [١٠٦] . فالصدق مبرر لمخالفة القاعدة ، نعني التزام المحاكاة في الشعر ، وان كانت فكرة ابن رشد غير واضحة .

وعلى كل حال فهو يؤكد عدم الحاجة الى الخرافات المخترعة في التخييل الشعري وعدم احتياج الشاعر المفلّق الى النفاق والأخذ بالوجوه ، وذلك باستعمال المحاكاة التي من خارج ، لأن ذلك « انما يستعمله الموهون من الشعراء [ ..] الذي يراؤون أنهم شعراء وليسوا شعراء . وأما الشعراء بالحقيقة فليسوا يستعملونه الا عندما يريدون أن يقابلوا به استعمال

شعراء الزور له » [١٠٧] وكي نفهم هذا الكلام الغامض من ابن رشد علينا أن نرجع الى أرسطو وابن سينا فندرك حينئذ أن الرجل شوه الفيلسوفين المذكورين . فالأول يتكلم على الأحداث العارضة في المسرحية الشعرية ، معتبراً أن الشعراء المتخلفين هم الذين يتوسعون في الحكاية والأحداث العارضة اكثر مما يقتضي الموضوع [١٠٨] . ويتكلم الثاني على عدم احتياج التخييل الشعري الى الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة ،ولا الى الأفعال الدخيلة مثل أخذ الوجوه ، فان ذلك يدل على نقص الشاعر ، وانه لملتجأ الاراذل والشعراء ، أما المفلقون فيضطرون اليه لمقابلة الأخذ بالوجوه بأخذ الوجوه [١٠٩] . ولعل ابن رشد قد اقتبس هنا عن ابن سينا وقصد ان المحاكاة التي من خارج الافعال هي المحاكاة الدخيلة . لكن ما شأن هذا بالشعر العربي الذي يكثر صاحبنا الاستشهاد به ؟

الجواب عن ذلك أن ابن رشد لا يقبل القصص في الشعر ويرفض الكذب اطلاقاً فهو يعتبر « أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر ، وهي التي تسمى امثالاً وقصصاً ، مثل ما كتب في كتاب « دمنة وكليلة ».لكنه لا يطلب الصدق وحده بل يرضى بما قال به أرسطو قديماً ، أي بالمنزلة بين المنزلتين أعني الممكن ، فالشاعر يتكلم ، برأيه ، في الأمور الموجودة او الممكنة الوجود ، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أوطلبها أو مطابقة التشبيه لها ، على ما قيل في فصول المحاكاة [١١٠] . أي هو يتكلم في الموجود ويطلب التخييل ، وهو لا يعتد بالأمثال والقصص المكتوبة بكلام موزون، فالذي يؤلف الأمثال والأحاديث المخترعة والقصص « انما يخترع أشخاصاً ليس لهم وجود اصلاً ، ويضع لها اسماء . وأما الشاعر فانما يضع أسماء لأشياء موجودة . وربما تكلم في الكليات ، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب الى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال [١١١] ».وهذا الكلام يذكرنا كلام أرسطو حين يقارن بين الشعر والفلسفة والتاريخ والعلوم الطبيعية ، مقرباً الشعر من الفلسفة ، معتبراً أنهما أسمى من التاريخ ، رافضاً أن تكون المقالة الطبية أو الطبيعية الموزونة شعراً ( انظر أعلاه ٩٠ ـ ٩١ ) .

الا أنه يخالفه في رفضه أن يكون القصص شعراً وفي استبداله المثل والقصة بالتاريخ، ويبدو أنه أخذ الفكرة الأخيرة من ابن سينا فهي مقتبسة عن كتاب **الشفاء** بالتمام بما في ذلك تسمية كتاب **كليلة ودمنة** التي قلبها ابن رشد الى عكسها [١١٢] .

ولشدة تمسك ابن رشد بالصدق يقبل في الشعر قلة الفصاحة والتغيير والمحاكاة بشرط أن يكون القول ظاهر الصدق مشهوراً [١١٣] .

وهكذا يبدو الصدق عنده أهم من المحاكاة رغم أنه اعتبرها عمود المديح وأسه ( أعلاه ١٠٠ ) .

واذا تذكرنا أن الرجل جعل الاعتقاد جزءاً من المديح يمثل القدرة على محاكاة ما هو

موجود كذا أو غير موجود كذا ( أعلاه ٩٩ ) ، وان التصديق ، من ثم ، جزء من المحاكاة ، تبين لنا التناقض في آرائه ، فكيف يمكن أن يقلل الصدق من المحاكاة وهو جزء منها ؟ ( المديح مرادف للمحاكاة ) . ان رأي ابن رشد هنا يبدو متوافقاً ، على كل حال ، مع ما سبق ذكره عن قبوله الاقناع في الشعر بشرط أن يحسن موقعه ويكون صادقاً .

لقد كان لابن رشد منطلقان : الأول يتمثل في كلامه على الشعر عامة فيحتمل له الكذب ويعد الغلو من المحاكاة ، أي من الشعر ، والثاني يتمثل في اقتباسه أفكار المسرح للشعر العربي فيقع في التناقض والاضطراب ، فهو يوبخ على ترك المحاكاة ثم يدعو للصدق وان على حسابها ، ويحاول أن يكرر فكرة الممكن عند أرسطو مضيفاً اليها فكرة الموجود مخالفاً الحكيم في بعض الآراء . وطبيعي أن يقع التناقض بين المنطلقين من حيث احتمال الكذب آنا ، والتوبيخ عليه آنا آخر ، لأن الشعر العربي والمسرح من طينتين مختلفتين ، دع سوء فهم ابن رشد لأرسطو ، كما كنا نقول دائماً .

**٢٢ ـ موقف ابن الأثير ( ٦٣٧ هـ )**

أما ابن الأثير فلم يكتف بأن جعل « أحسن الشعر أكذبه » بل انتهى الى صيغة جديدة غريبة تقول أن « أصدق الشعر أكذبه ، لكن تتفاوت درجاته ، فمنه المستحسن [ ... ] ومنه ما يستهجن » (١١٤) ولعله يريد بالصدق ما نسميه اليوم بالصدق الفني ، وان لم يوضح ذلك في امثلته التي أوردها في كتابه . وهو يبدو على مذهب قدامة اذ أن الغلو القريب من الممكن كقول قيس بن الخطيم يصف الطعنة :

ملكت بها كفي فانهرت فَتْقَها ... يَرَى قائم من دونها ما وراءها

مفضل عنده على المستحيل كقول المتنبي :

كأنما تتلقاهم لتسلكهمْ ... فالطعن يفتح في الأجواف ما يسع

وحجته في ذلك « أن الطعنة تنفذ حتى يتبين فيها الضوء ، واما أن يجعل المطعون مسلكاً يسلك كما قال أبو الطيب ، فان ذلك مستحيل ، ولا يقال فيه بعيد » (١١٥) والواقع أن كلا القولين لا يخرج عن الغلو الى الاستحالة ، وفي رأينا أن بيت ابن الخطيم اكثر غلواً ، لأن من الممكن أن يسلك الفارس عدة أشخاص برمح واحد ، وان كان ذلك صعباً ، ولكن الأصعب أن يظل الجرح مفتوحاً يخترقه الضوء ، فضلاً عن أن المتنبي خفف من غلوه باستعمال كأنما التي تفيد الشك ، بينما لجأ ابن الخطيم الى التوكيد . وأسلوب المتنبي هنا قريب مما نصح به ابن الأثير من استعمال الافراط ثم الاستثناء فيه بلو أو بكاد أو ما جرى مجراهما (١١٦) على ما قدم قدامة والعسكري .

المهم ان صاحبنا استخدم الصدق بمعنى جديد ، يتعلق بالفن اكثر مما يتعلق بالمعنى ، تماماً كما استخدم آخرون الكذب بالمعنى الفني لا الخبري .

## ٢٣ ـ موقف حازم القرطاجني ٦٨٤ هـ

لحازم موقف مميز فهو يرى أن « أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته » وهو يعد من حذق الشاعر قدرته على ترويج الكذب وتمويهه على النفس ، وجعلها تتأثر له بسرعة . ويرجع هذا الشيء الى شدة احتيال الشاعر في خداع النفس بالكلام ، لا الى الكلام نفسه (١١٧).فحازم لا يقدم الصدق على المحاكاة ولا العكس ، بل يجمع بينهما ، طالباً المحاكاة الحسنة والشهرة والصدق معاً ، أو الكذب الخفي الذي يبدو انه يشبه الممكن عند أرسطو . أما ما لم تتوفر فيه هذه الخصال فهو أردأ الشعر وجدير به الا يسمى شعراً وان كان موزوناً مقفى ، فوضوح الكذب يزع النفس عن التأثر بالجملة (١١٨) .

ويعتقد حازم أن سبب لجوء الشاعر الى القول الكاذب هو افتقاره الى القول الصادق والمشتهر المناسب لمقصده في الشعر ، كأن يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح ، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر ، فيضطر حينئذ الى استعمال الأقاويل الكاذبة (١١٩) . فهو اذن يخالف عبد القاهر الجرجاني ومن ذهب قبله الى اعتبار الكذب غلواً ، وليس تحريفاً للحقيقة . لكنه لا يلبث أن يعود لتبني المذهب المذكور ، مدخلاً المبالغة في الكذب ، مشيراً الى أن أكثر أقوال الشعراء ، في ما قصد فيه تحسين الحسن وتقبيح القبيح ، صادق ، الا إذا قصدوا المبالغة وتجاوزوا حدود الأوصاف الحقيقية وحاكَوْا الشيء « بما هو أعظم منه حالا أو أحقر ليزيدوا النفس استمالة اليه أو تنفيراً عنه » فزيادة الوصف تزيد النفس تحريكاً ، وتستعمل حينئذ الأقاويل الكاذبة والحوشي والعامي من الألفاظ اضطراراً أو مسامحة للفكر أو اختياراً لبعض الأحوال الأشد هزة ، فيبني القول على الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة ليكون آشد موقعاً في النفوس وعلوقاً بالقلب (١٢٠) » .

واذن فالكذب في الشعر عنده نوعان : نوع فيه مخالفة للحقيقة ولا يقبل إلا إذا كان خفياً ، ونوع مطابق للحقيقة لكنه مبالغ فيه لأسباب نفسية . وهو يفضل المبالغة على الصدق لأن الأحسن والأقبح لا يوجد مساو لهما في معنييهما ، ولذلك لا ينبغي أن تكون الأقوال فيهما صادقة.لكن للشاعر أن يكون صادقاً اذا أراد الاقتصاد في الوصف .

كما أن تقبيح القبيح وتحسين الحسن قد يأتي صادقاً اذا اختار الشاعر ما في القبيح من حسن محتمل وما في الحسن من قبح محتمل أيضاً .وحازم يستشهد لذلك الجاحظ القائل بأن لكل شيء وجهين وطريقين ، « فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين ، وإذا ذموا ذكروا أقبحهما » (١٢١)

وهو بناء على ذلك يذكر ثمانية أنحاء يقتضي بعضها الصدق وبعضها الكذب :فالصدق يكون ١ ـ في تحسين حسن لا نظير له ٢ ـ أو تقبيح قبيح لا نظير له ٣ ـ أو تحسين حسن له نظير

**بشرط أن يقتصد في أوصافه ومحاكاته ويقتصر بها على المشابهة « فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصداً فيه غير متجاوز فهو قول صدق ٤ ـ وتقبيح القبيح الذي لا نظير له وحكمه حكم سابقه ٥ ـ أو تحسين القبيح ، والصدق فيه يكون في الموصوف الذي بلغ الغاية في القبح ٦ ـ وتقبيح الحسن ، ويكون في الموصوف الذي بلغ الغاية في الحسن** [١٢٢] .

ان هذا التقسيم ظاهر الغموض والنقص فقد وعد حازم بثمانية أنحاء ولم يذكر الا ستة ، ولعله جعل الناحيتين الباقيتين متضمنتين في الخامسة والسادسة ، بمعنى أن تقبيح الحسن تقبيحان : واحد لما له نظير وآخر لما لا نظير له ، وكذلك تحسين القبيح . وشيء آخر هو انه لم يومىء بصورة واضحة الى الانحاء التي تقتضي الكذب .

ويعدد حازم انواع الكذب فيشير الى

١ ـ **الاختلاق الامكاني** : وهو الذي يدعي فيه الانسان مثلاً « انه محب ويذكر محبوبا تيمه، ومنزلاً شجاه من غير أن يكون كذلك » مع أن الأمر يمكن أن يقع له ولغيره من ابناء جنسه . وهذا الكذب لا يعلم من ذات القول ، وقد لا يعلم من خارجه . ( ولا يوضح حازم من اين يعلم دائماً ) وهو يقع للعرب في جهات الشعر وأغراضه .

٢ ـ **الاختلاق الامتناعي** : : وهو ما لا يقع في الوجود وان كان متصوراً في الذهن . ( هذه نفس عبارة قدامة تقريبا أعلاه ١٥٧ ) . وهو يعلم من خارج القول أنه كذب . وليس يقع للعرب من أية جهة شعرية ، بل هو موجود في شعر اليونان الذين كانوا « يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ، ويجعلونها جهات لاقاويلهم ، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه ، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعاً نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها » . ويستشهد القرطاجي لذلك ابن سينا في كلامه على شعر اليونان مؤكداً أنه ذم هذا النوع من القصص [١٢٣] .

٣ ـ **الافراط الامكاني** :

٤ ـ **الافراط الامتناعي** :

٥ ـ **الافراط الاستحالي** :

لكنه حين يتكلم على الأنواع الثلاثة الأخيرة نشعر أنه يتكلم على نوع واحد لأنه يعرف الافراط بالامتناع والاستحالة فهو، عنده ، الغلو في الصفة والخروج بها عن حد الامكان الى الامتناع أو الاستحالة ، علماً بأن الاستحالة تعني عنده «ما لا يصح وقوعه في وجود،ولا تصوره في ذهن ككون الانسان **قائماً قاعداً في حال واحدة** » . والفرق الوحيد بين الافراطين هو أن الامتناعي والاستحالي يعرف كذبهما من خارج القول، وأن الامكاني «لا يتحقق ما هو عليه من صدق أو كذب ، لا من ذات القول ولا من بديهة العقل ، بل يستند العقل في تحقق ذلك الى أمر خارج عنه وعن القول » ما لم يدل القول على ذلك عرضاً . ولا يعتد بهذا العرَض وانما نسمى

الأمر افراطاً بحسب ما يغلب على الظن [١٢٤] . وكل ذلك لا يبدو لنا مفهوماً ، ولا يضرب عليه حازم أمثلة كما فعل في الاختلاق ، وان كان الموضوع يذكرنا بموقف عبد القاهر الجرجاني عندما فسر بيت البحتري ( أعلاه ١٧٠ ) .

ثم يستعمل حازم مصطلحين جديدين يتناقض تعريفهما مع تعريف الافراط . المصطلح الأول هو الكذب الاختلاقي ، ولعله يشتمل على معنى المصطلحين : الاختلاق الامكاني والاقناعي ، وهو عند حازم لا يعاب في أغراض الشعر من جهة الصناعة ، وذلك لقبول النفس له ، فنحن لا نستطيع الاستدلال على كذبه من جهة القول ولا العقل و « لم يبق الا أن يعاب من جهة الدين . وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب في الدين » لأن الرسول أصغى لنسيب سبق المديح وأثاب عليه ( هنا يومىء حازم الى قصيدة كعب بن زهير في مدح الرسول ) .

والمصطلح الثاني هو الكذب الافراطي . ويوهمنا حازم أنه قد يكون ممكناً وقد يخرج الى الامتناع والاستحالة ، مع أنه قد حصره سابقاً بالامتناع والاستحالة . وهو يقبله ان كان يدل على الامكان ويعيبه ان دل على الامتناع والاستحالة ، موضحاً أن الافراط يجتمع فيه الصدق والكذب ، لأن الافراط يصدق من حيث وصفه للصفة ، ويكذب من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد [١٢٥] .

وحازم يعتقد أن الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالطٌ في صناعة الشعر ، وأن الممتنع لا يستساغ الا على جهة من المجاز ، و « كلما توفرت دواعي الامكان كان الوصف أوقع في النفس وأدخل في حيز الصحة . ولهذا يقال : ممكن قريب وممكن بعيد » .

وهو لا يقبل الوصف بالمستحيل الا إذا قصد التهكم بالشيء أو الزراية عليه أو الاضحاك به كقول الطرماح :

ولـو أن بـرغـوثـاً عـلى ظهـر قملـة     يكـر عـلى صفـي تميـم لـولّـت [١٢٦]

لكن لا ينبغي في رأيه أن نخلط بين المبالغات الممكنة التصور وبين المستحيل ، وهو غلط يجري على كثير من الناس . فقول المتنبي :

وأنى اهتـدى هـذا الـرسـول بـأرضـه     وما سكنت ، مُذْ سِرتَ فيها ، القساطل
ومـن أي مـاء كـان يسقـي جيـاده     ولم تصف من مـزج الدمـاء المنـاهـل

مستساغ مقبول يمكن أن نتصور له حقيقة وان لم تكن واقعة ، اذ كانت الجيوش لا حد لها في الكثرة « ومتى قدرت الزيادة في مقدار منها ، وان كثر ، أمكنت » فمن الجائز أن يغزو بعض الجيوش أرضاً فيثور نقعها باقل حركة أو نفس ولا تسكن فيها القساطل مدة . وسفك الدماء لا حد له ينتهي اليه .

ويعود حازم ليثبت في قاعدة عامة ما كان قاله آنفاً ، وهي « أن صناعة الشعر لها أن

تستعمل الكذب الا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع الى المستحيل ، وان كان الممتنع فيها ايضاً دون الممكن في حسن الموقع من النفوس »(١٢٧) وهذه مخالفة واضحة لقدامة الذي رفض الممتنع والمستحيل والمتناقض جميعاً (أعلاه ١٥٧) . وحازم يوضح سبب اساغته وقوع الكذب في الممكنات لا المستحيلات ، بأسلوب نفسي ، وذلك اذ يشير الى أن الأمر الممكن تسكن اليه النفس ويجوز تمويهه عليها ، أما المحال فتفرعنه النفس ولا تقبله البتة، وهذا مناقض لغاية الشعر الذي يقصد به « الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منها بمحل القبول »(١٢٨)

وفي مقابل الكذب الاختلاقي والكذب الافراطي يأتي القول الصادق وهو قسمان : قسم يطابق فيه القول المعنى على ما وقع في الوجود ، وقسم يقصر عن المطابقة » بأن يدل على بعض الوصف ويقع دون الغاية التي انتهى اليها الشيء من ذلك الوصف » وهذا الأخير قبيح من جهة الصناعة وما يجب فيها(١٢٩) .

وبعد أن يركب حازم من أنواع الصدق والكذب اغراضاً شعرية كثيرة ، بمقتضى ما في الأقاويل من اقتصاد أو تقصير أو افراط، يوضح أنه أثبت وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر ليرفع شبهة أن الأقاويل الشعرية لا تكون الا كاذبة . وهو بهذا يرد على الفارابي ( أعلاه ١٧١ ) اعتمادا على ابن سينا ، مشيراً الى«أن الاعتبار في الشعر انما هو في التخييل في أي مادة اتفق ، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب [ .. ] لأن صفة لشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة ، وموضوعها الالفاظ وما تدل عليه » .

وهو يفضل استعمال المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة لكونها تحرك النفوس الى ما يراد منها تحريكاً شديداً (١٣٠) وهذا كما هو واضح تفصيل لما أومأ اليه سابقاً من حسن الهيأة والمحاكاة والشهرة والصدق لكنه يتناقض مع تفضيله للمبالغة على الصدق ( اعلاه ١٧٦) .

كما يفصل القول في الكذب الخفي ( أعلاه ١٧٦ ) فيؤكد أن الأقاويل الكاذبة لا تحرك النفس الا إذا كان في الكذب بعض خفاء ، او كانت تولع بشدة الابداع ،وان كان مما يكره ولا يصدق الحاض عليه . لكنه يؤكد أن تحريك الأقاويل الكاذبة هو دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال وما يعضده من داخل الكلام وخارجه . ذلك أن تحريك الأقاويل الصادقة عام فيها قوي ، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف. ويشبه حازم من قَصَرَ الشعر على الكذب ، مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض ، بمن منع عن معتل الدواء الاوفق لمرضه واقتصر على أقل ما يوافقه (١٣٠) .

ولا يفوت حازماً ان يحدد المواطن التي يليق فيها الصدق أو الكذب .

فموطن الصدق واحد وهو مناصحة ذوي التصافي ، لأن النصح المحض لا يكون في الأكثر الا صادقاً .

ومواطن الكذب اثنان أولهما الكذب النافع في طريق النصح ، كتحذير قوم من عدو يُتوقع هجومه عليهم ، فحينئذ يجوز تقريب البعيد وتكثير القليل في ذلك ليحتاط القوم ويحزموا أمرهم .

وثانيهما مغاشّة ذوي الأضغان ،ولا يكون ما قصد به الغش الا كاذباً .

هذا فضل عن المواطن التي يجوز فيها الصدق والكذب وهي ادارة الآراء والاشارة لوجوه الحيل والمكائد والتدابير لما يستقبل ويتوقع . وهذه الأقاويل هي التي يسميها ابن سينا بالمشوريات (١٣١) .

وباختصار ، لا يحكم حازم على الشعر من خلال صدقه أو كذبه الا في الأقل ، لكنه يحكم عليه من خلال الأثر النفسي الذي يطلبه الشاعر من استمالة أو تنفير ، اي من خلال التخييل وبالتالي المحاكاة .

وهو يرفع لبسا وقع فيه بعض الناس قديماً ، على ما يزعم ، وهو أنهم ظنوا التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر ، مع أن الوصف والمحاكاة لا يقع فيهما الكذب الا بالافراط وترك الاقتصاد، فالتشبيه صادق لأن المشبه يخبر أن شيئاً اشبه شيئاً آخر وهما شبيهان بلا شك ، لا سيما اذا كان في أحدهما شبه من الآخر ، وقد ورد التشبيه في القرآن (١٣٢) . فحتى يؤكد حازم صدق التشبيه يلجأ الى عامل ايماني لا فني وذلك أن القرآن، في رأي المؤمن ، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا خلفه ، فالتشبيه فيه صدق ، والمحاكاة التي هي تشبيه صدق أيضاً .

لكنه يوحي من بعد أن المحاكاة والتخييل حيلة وايهام، وذلك اذ يوضح أن القول يصير مقبولاً من السامع إذا أبدع في محاكاته وتخييله على ما يحمل على الميل الى الشيء أو النفور عنه ، والابداع هذا يكون في الصنعة اللفظية وإجادة هيأة اللفظ ومناسبته لما وضع بازائه ، وفي اظهار القائل مبالغة في تشكيه أوتظلمه أو غير ذلك ، واشراب كلامه الكآبة والروعة وغير ذلك بما يوهم أنه صادق . ويشبه حازم ذلك الحال بدعوى أحدهم ان وراءه عدواً « وهو مع ذلك سليب ممتقع اللون ، فإن النفوس تميل الى تصديقه وتقنعها دعواه » أو باحتيال آخر « في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريظه بالصفة » التي تحدث الانفعال لمضمون الكلام (١٣٣) . فالدعوى كما يفهم من النص هنا كذب ، والحيلة والايهام اذن كذب، وبالتالي كلا المحاكاة والتخييل ايضاً كذب، وهذا يتناقض مع رأي حازم السابق .

ومثل اكثر النقاد يبدو حازم حائراً بين أن يقر الكذب في الشعر ويستسلم لميوله الفنية ، وبين أن يلح على الصدق ويستسلم لميوله العقلية . فهو يرى الكذب كذبين : مخالفة للحقيقة ومبالغة ، ويرى أن ترويج الشاعر للكذب وتمويهه على النفس حذقاً ، وان المبالغة تزيد في تحريك

النفس ، وتفضل على الصدق المقصر ، وان خفاء الكذب يحرك النفس المتعلقة بشدة الابداع ، وان المحاكاة والتخييل حيلة وايهام أي كذب ، وان الكذب الاختلاقي ليس معيباً . ومن ناحية أخرى هو يفضل الاقاويل الصادقة لأنها أشد تحريكاً للنفس من الكاذبة ، ولأن الصدق في الشعر انجع ، وهو من ناحية ثالثة ينفي دور الصدق والكذب في الشعر ويحصره بالمحاكاة والتخييل . من هنا يظهر الغموض والتناقض عنده أحياناً لأنه ينطلق كل مرة من منطلق جديد بحسب تأثره بمن قبله أو بالضواغط العقدية .

* * *

وخلاصة القول في الصدق والكذب في الشعر ، هو أن الناس وقفوا منهما خمسة مواقف :

١ ـ موقف مفضل للكذب على الصدق

٢ ـ موقف مستقبح للكذب طالب الحقيقة

٣ ـ موقف حيادي يسيغ الصدق والكذب لأنهما خارجان عن قضية الشعر ، أو لأنهما كثيرا الاستعمال .

٤ ـ موقف متردد بين قبول الصدق أو الكذب .

٥ ـ موقف رافض للشعر بمجمله لأنه عنصر كذب وفساد .

فأما الذين يفضلون الكذب فأميل الى الناحية الفنية النفسية ، وأقرب الى انصار اللفظ ، ومنهم ابن عبد ربه ، وقدامة بن جعفر ، وابن وكيع والمواعيني وابن الأثير ، وكلهم من النقاد أو الأدباء ، الا أنهم مختلفون في فهم الكذب ، فهو عند ابن عبد ربه معنوي يتضمن في أكثره تحسينا للقبيح ، أي مدحاً ، ويصور الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق .

وهو عند قدامة فني يعني المبالغة والتمثيل ، وعند ابن وكيع هو أما مبالغة أو مخالفة للحقيقة . أما المواعيني فلا يوحي بشيء من كل ذلك .

وهم على كل حال لا يقبلون كل مبالغة ، بل هناك مبالغات مستساغة وأخرى مرفوضة ، فقدامة بن جعفر ، رأس هذا المذهب ، يحمد الغلو والإفراط وهما فنيان ، ويسترذل التناقض والامتناع وهما معنويان ، لأنه يقول بالجائز ويرفض غير الجائز ولو تُخيل في الوهم ، وهو يضع قياساً آليا للتفريق بين النوعين هو قبول كاد أو عدم قبولها الدخول على الجملة ، ويطور بعض أفكار أرسطو عن المسرحية ، مقتبساً من مصدر لا نعرفه .

وهذا الجائز يسميه ابن وكيع المبالغة الممكنة .كما يسمي الممتنع والمتناقض المبالغة المستحيلة .

ولم ينطلقوا جميعاً من اعجاب بالكذب ، بل كان منهم من استقبحه ، وبدا قبوله له في الشعر نابعاً من كونه الحل الوحيد الممكن ، لأنه في طبيعة الشعر .

وهذا هو موقف ابن وكيع الذي حصر الصدق بالخيار الصالحين وشهود المسلمين ، وبالتالي أخرج الشعراء ، دون أن يذكر ذلك ، الى الغواة عملاً بما ورد في القرآن . وقريب منه موقف أبي العلاء الذي عد التخرص وقول الأباطيل حقاً مكتسباً للشاعر .

وهم أخيراً جعلوا مقياسهم في جمال الشعر الجودة أو حسن التأليف ، أي تباعدوا عن المعنى قليلاً الى اللفظ وان لم يهملوا المعنى تماماً ، بدليل موقف ابن وكيع. فصدق الخيار والشهود صدق اخباري أو عملي لاصدق فني .

وأما الفئة الثانية ، أي التي تفضل الصدق والحقيقة وتستقبح الكذب فهم في أكثرهم من انصار العقل والمعنى والفائدة ، وأكثرهم من علماء الدين والفلاسفة ، منهم ابن طباطبا والآمدي وابن حزم وعبد القاهر الجرجاني وابن رشد ، وقد اختلف معنى الكذب والصدق عند هؤلاء أيضاً لكنهم جميعاً جعلوه يتضمن الأسلوب الفني والمعنى . فالصدق الذي هو عنصر الشعر عند ابن طباطبا ، يشمل الصورة المتمثلة في التشبيه والحكاية والمجاز القريب من الحقيقة ، لكنه أرسخ في المعنى منه في الصورة لأنه يشمل المعرفة والحكمة والصفة الصادقة والتشبيهات الموافقة ، والأمثال ، ويناقض كذب الكلام والمجاز الفلسفي . أما ابن حزم فيكاد يحصر الصدق بالمعنى وذلك إذ يطلب كل شعر حق لا باطل فيه ، سواء أكان حكمة أم عتاباً أم رسالة أم غير ذلك من اغراض الشعر التي تتصف بهذه الصفة ، وينهى عن كل شعر ضار مثل أشعار الغزل والتصعلك والحرب والهجاء . لكنه حين يجعل الشعر كله كذبا واغراقاً يوهمنا أنه يقصد أيضاً الجانب الفني ، وهو في الحق يعني الاغراق في الكذب المعنوي . وعبد القاهر الجرجاني يقرن الى المعنى الصورة البلاغية ، وذلك إذ يفضل من الشعر ما دل على حكمة وادب وموعظة وصدق في المدح ، آمراً بترك الاغراق والتجوز الى التحقق والتصحيح والعقل ، فهو من انصار العقل والدين ، وهذا ما سيورده مورد التناقض . وابن رشد أيضاً يجمع المعنى الى الصورة وذلك اذ يوضح أن وصف الشعر يخالف حقيقة الأشياء الموجودة ، وان من الشعراء سوفسطائيين يستعملون الغلو الكاذب ، وان الشاعر الحقيقي يضع اسماء لأشياء موجودة ، وان الشعر أقرب الى الفلسفة ، وكذلك حين يتنازل عن الفصاحة والتغيير والمحاكاة كرامة للصدق .

على انهم لم يرفضوا كلهم الكذب ، بل قد قبل قسم منهم بعضه ، ولم يزيدوا على ان قدموا الصدق عليه، فرضي ابن طباطبا كذب الصورة بشرط أن تكون صادقة المعنى مفهومة ، مطالباً باعتماد الاغراق في الوصف والافراط في التشبيه، أي المبالغة. والآمدي لا يطالب الشاعر بالصدق دائماً ولا بالنفع، بل يقبل المبالغة المستحسنة ، وان خرجت الى الاحالة والندرة ، ولكنه يرفض التناقض. والجرجاني ، رغم انه يرفض الكذب على الاطلاق فانه بعرضه رأي القائلين بأن أحسن الشعر أكذبه يوحي أنه ميال الى الكذب بدافع فني . ومع أن ابن رشد يرفض الكذب على الاطلاق أيضاً ، فإنه يقبل المحاكاة بالأمور الممكنة الوجود .

وهم في تقديمهم للصدق بين معجب بالشعر ومحتقر له ،فإبن طباطبا يرى أن الشعر يمكن أن يكون كريم العنصر ما دام صادقاً ، وابن حزم يصم الشعر كله بالكذب والاغراق ، لكن يستحب دراسة بعض أنواع الشعر أسوة بالرسول ، وطلباً للفائدة اللغوية .

وعبد القاهر الجرجاني ، مع طلبه لما هو عقلي ، يشيد بكثير من صور التخييل في الشعر ويصفها بالسحر . وابن رشد ، ناسب بين الشعر والفلسفة كما رأينا ، واكتفى بالتوبيخ على الكذب في الشعر .

وهؤلاء لم يهملوا الجانب الفني ، فطلب ابن طباطبا صدق التشبيه وقبل الغلو، وطالب الآمدي الشاعر بحسن التأليف والاقتصاد في القول ، ومال عبد القاهر الجرجاني الى كمال الصنعة والابداع .

وقد حاول بعضهم أن يعللوا اختيارهم بأسباب نفسية ، فحين أشار ابن طباطبا الى الصدق عن ذات النفس أوضح أن السامع يبتهج لما يرد عليه منه ، معطياً للشعر معنى المتنفس الذي يؤدي الى سعادة الآخرين ، وحين تكلم على صدق الحكمة أوضح أن النفس ترتاح له ، وحين نهى ابن حزم عن بعض اغراض الشعر ، علل ذلك بالمشاعر السيئة التي تتركها هذه الأغراض في النفس .

وأما الفئة الثالثة التي أساغت الصدق والكذب ، أحدهما أو كليهما ، فهم جماعة التزموا الحياد أما لأن بعضهم قاض ( علي الجرجاني ) أو لأنه فيلسوف متأثر بأرسطو ( الفـــارابي وأبو حيان ) أو شاعر متأثر بالمذهب اليوناني ( ابن خفاجة ) أو ناقد يحاول أن يكون واقعياً (العسكري ) .

وهم ايضاً فهموا الصدق والكذب ، كل على طريقته، فالفارابي الذي اعتبر الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة ، يوحي لنا ان هذا الكذب يشمل المضمون ، لأن الأقاويل الشعرية تعتمد قياس التمثيل ، ويشمل الصورة ، لأنها توقع المحاكاة ، وعلي الجرجاني الذي لم يذكر كلمة الكذب ، اكتفى بكلامه على الصورة البلاغية متناولاً الاغراق والاحـالـة ، وأبـو هلال العسكري الذي يوحي أن الكذب معنوي من جهة يتضمن شهادة الزور وقول البهتان ، وفني من جهة أخرى يتضمن الاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات .

لكن قبولهم للصدق والكذب لم يكن دائماً دون شرط ، فعلي الجرجاني مثلاً قبل الاغراق لكنه لم يسغ الاحالة ولا سيما الاحالة الفاسدة ،

وإذا كانوا قد أهملوا الصدق والكذب في الحكم على الشعر، فانهم اتخذوا مقاييس أخرى لذلك هي مقاييس فنية على الأكثر ، فالمحاكاة عند الفارابي هي جوهر الشعر ( انظر أعلاه ٢٢ ) ومعيار الشعر ،عند العسكري، هو حسن اللفظ وجودة المعنى ، والقصد في الشعر عند ابن خفاجة هو الى التخييل لا الى الصدق والكذب .

وحيادهم هذا لا يعني انهم لم يتخذوا موقفاً من الشعر والشعراء ، صحيح ان الفارابي وعلي الجرجاني لم يبديا رأياً ما في هذا الشأن لكن الجرجاني في أكثر كتابه يبدو معجباً بالشعر ، يلتزم الحياد بين شاعر وشاعر وقديم وحديث،ويجعل مقياسه جمالياً مبنياً على الطبع والتكلف والسهولة والتعقيد وغير ذلك ، في حين ان العسكري الذي جمع رأيي ابن وكيع وابن فارس نظر نظرة احتقار الى الشعر والشعراء ، فالشعر كذب والشعراء بعيدون من الأنبياء .

وأما الفئة الرابعة التي تتردد في قبول الصدق أوالكذب ، فقريبة في موقفها من سابقتها . وهي تتألف من نقاد شعراء وفيلسوف شاعر ، اثنان منهم متأثران بأرسطو هما ابن سينا وحازم القرطاجني ، وناقد اتباعي هو ابن رشيق .

والكذب والصدق عند اثنين من هؤلاء معنوي فابن رشيق يجعل الكذب شاملاً الحقائق وطرق الغلو ، وحازم يعني به مخالفة الحقيقة والمبالغة .

وعند هؤلاء أو بعضهم كذب مقبول وآخر مرفوض،وكذب أضعف من صدق وصدق أضعف من كذب . فابن سينا يرى أن المحاكاة الصادقة أقدر على تحريك النفس ، لكن الناس أطوع للتخييل وأكره للتصديقات .ولا شك أن من حقنا أن نتساءل : إن كانت المحاكاة الصادقة أقدر على تحريك النفوس فكيف تكون التصديقات كريهة عليها .مهما يكن من أمر فإن ابن سينا ، بناء على رأيه هذا ، يطلب تحريف القول عن المعتاد . وابن رشيق يرفض الغاء المبالغة ويقبل بالغلو بشرط أن تسبق الجملة فيه ما يمكن أن نسميه اداة مخففة مثل كأن ولو ولولا وما أشبه ذلك ،وهذا موافق لرأي قدامة ،لكنه في موضع آخر يرفض الغلو والاغراق كليهما لمخالفتهما الحقائق وخروجهما عن الواجب والمتعارف.وحازم القرطاجي يري ترويج الكذب والتمويه حذقا من الشاعر ، ويقبل بالكذب الاختلاقي ووصف الحال المخيلة الممكنة ،ويرضى الممكن والممتنع ويرفض المستحيل والكذب الافراطي ويرى الصدق أنجع في الشعر .

ولبعض هؤلاء معيار آخر ينوب عن العناية بالصدق والكذب ، هو عند ابن سينا وحازم معيار التخييل ، زد على ذلك معياراً آخر عند حازم هو جودة التأليف ، فهذان مناط محاكمة الشعر .

ومسوغات هذه المواقف هي أن ابن سينا وحازما يريـــدان الأثر النفسي المتأتي عن التخييل والمتمثل بتحريك النفس والالتذاذ بنفس القول ، ولذلك دعا ابن سينا الى تحريف القول عن العادة ، ودافع حازم عن المبالغة وقال بالكذب الخفي والكذب الاختلاقي الذي لا يظهر عيبه لا في القول ولا عن طريق العقل ولا في الدين ، وأقر الممكن لأن النفس تسكن اليه ويجوز تمويهه عليها ، ورفض المحال لأن النفس تنفر منه ، وحث على الأقاويل الصادقة لأنها أشد تحريكاً للنفس من الكاذبة .

تبقى فئة واحدة رفضت الشعر والكذب معاً وهي تضـــم اثنين: لغوياً أديباً هو أحمد بن

فارس ووزيراً أديباً فقيهاً هو أبو القاسم الكلاعي ، وكلاهما منطلق من موقع ديني ، فأولهما يتكيء على آية الشعراء في القرآن،ويحاول أن ينفي الشاعرية عن الرسول،وثانيهما يستند الى حديث يحط من قدر الشعر ، ويحاول أن يبحث في آثار الشعر السيئة ، لا في الشعر نفسه . فهناك حتمية عند كليهما : فالأول يرى أن الشعر لا بد أن يكون كذباً وهزلاً ، أي مدحاًوهجاء، ولا يمكن أن يحاوله الرسول ، لكنه يرتبك حين يتذكر قول الرسول «ان من الشعر لحكمة» والثاني يرى أن الشعر ضيق يدعو الى الشر أدباً وديناً ، وان الشاعر لوّام لا يحفظ العرض .

وباختصار فإن أكثر النقاد والأدباء جعلوا للصدق والكذب مضمونين : معنوياً وفنياً ، وأكثرهم قبلوا بالاثنين مع ترجيح كفة احدهما على الآخر ، لكن قليلا منهم رفض الجانب الفني في الكذب ، وان وضع حدا للمقبول منه ، وبدا الكذب اكثر لصوقا بالشعر في رأي أكثر هؤلاء أيضاً ، سواء استحسنوا هذا الكذب أم استقبحوه .

أما المحاكاة والتخييل فبدت علاقتهما وطيدة بالموضوع ، ويبدو انهما أدنى الى الكذب ، فقد رأينا أن الأقاويل الشعرية عند الفارابي، كاذبة بالكل لا محالة وعملها ايقاع المحاكاة ، فالمحاكاة نتيجة الكذب . وعند ابن سينا ، على ما سبق ، أن التخييل غير التصديق ، ومع أن المحاكاة الصادقة اقدر على التحريك فالناس أطوع للتخييل وأكره للتصديقات ، فالتخييل متصل بالكذب وهو سبب تأثير الشعر في الناس ، فالكذب اذن مؤثرشعري. ومعروف أن عبد القاهر الجرجاني وصف التخييل بالكذب والخداع والتمويه ، لكنه خص الكذب بالصناعة الشعرية ، على ما نقله عن مؤيدي الكذب ودون أن يدحض قولهم ، وهذه الصناعة تتمثل بالتخييل خاصة ، فالتخييل هو الكذب . وابن خفاجة يطلب الى الشاعر التخييل فاصلاً بينه وبين الصدق والكذب . وابن رشد ينفي الحاجة الى القصص والخرافات الكاذبة المخترعة في التخييل ، ويرى أن المحاكاة بها ليست من الشعر في شيء ، ويتنازل عن كمال المحاكاة في سبيل الصدق،واذن فاحسن المحاكاة والتخييل عنده ما كان صادقاً،فإذا تصادم التخييل والمحاكاة مع الصدق فبالامكان التهاون فيهما. وحازم القرطاجني أخيراً يطلب الحالة المخيلة الممكنة ، ويرى أن الاعتبار في الشعر للتخييل وجودة التأليف والمحاكاة، ولا فرق بين صدق وكذب ،لكن الأقاويل الصادقة أكثر تحريكاً للنفس ، أي أقدر على التخييل . وهكذا تكون المحاكاة نتيجة للكذب.والتخييل كذباً أو متصلاً بالكذب ، ومن جهة أخرى يبدو أحسن التخييل والمحاكاة ما كان صادقاً، والصدق أقدر على التخييل .

فنحن أمام هؤلاء في مضطرب من الأمر لجي ، تتقاذفنا الأمواج لينة تارة وعنيفة تارة أخرى ، فالأديب الواحد ذو آراء مختلفة حول الموضوع ، بسبب الجواذب الكثيرة التي تتشاده . ويبدو الحياديون أقرب الناس،هنا ، الى المنطق والحقيقة ، أولئ الذين جعلوا الشعر بمعزل عن ، قيمته الاخلاقية ، أي بمعزل عن صدق الخبر فيه ، يستمد أهميته من الصورة

الفنية مهما كان اسمها : حسن التأليف أم النظم أم اللفظ أم المحاكاة أم التخييل . وهذه الصورة لا يمكن أن تطابق الواقع ، وبذلك قال أكثر النقاد ، فهي أدنى الى الكذب ، وان كان مصطلح الكذب لا يوافق هذا المقام ، لأنه الصق بالموضوعات المعنوية التي تتصل بالأخبار . ولعل مصطلحاً مثل التخييل أصح لهذا المطلب .

## الحواشي

(١) قدامة ـ نقد الشعر ص ٥٥ ـ ٥٦
(٢) نقد النثر ص ٩٠ وقارن غنيمي هلال ـ المدخل الى النقد الادبي الحديث ص ٢٦٥ واحسان عباس ـ تاريخ النقد ص ١٩٨ ـ ١٩٩
(٣) انظر ديتش ـ مناهج النقد ص ٢٧
(٤) انظر فن الشعر ٢٦ و٧٧ وعياد ـ كتاب ٦٤ و ١٥٠
(٥) انظر الحاتمي ـ حلية المحاضرة في صناعة الشعر . تحقيق جعفر الكتاني. وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ١٩٧٩ ١/١٩٥ وقارن بالعمدة ٢/٦١ ـ ٦٢ .
(٦) منهاج البلغاء ١٤٣ ـ ١٤٤
(٦) انظر العقد ٥/٢٥٤ والصاحبي ٢٧٥ .
(٧) انظر اسرار البلاغة ٢٤٩ .
(٨) نفسه ٢٥٠ .
(٩) انظر الشعر والشعراء ٧٦ .
(١٠) انظر عيار الشعر ص ١٢٢ .
(١١) انظره نفسه ص ٦ .
(١٢) انظره نفسه ص ١١٩ .
(١٣) انظره نفسه ص ١٢٠ ـ ١٢١ .
(١٤) راجع احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ١٤١ ـ ١٤٢ .
(١٥) انظر عيار الشعر ص ١٤ ـ ١٥ .
(١٦) انظره نفسه ص ١٦ ـ ١٧ .
(١٧) انظره نفسه ١٥ ـ ١٦
(١٨) قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ١٤٢ .
(١٩) عيار الشعر ص ١٢٠ .
(٢٠) قارن احسان عباس ـ نفس المرجع ١٤٢ ـ ١٤٣ عن عيار الشعر ٤٣ و ١٢٠ . و سماه احسان عباس الصدق التاريخي .
(٢١) قارن نفس المرجع والصفحة . وقد سماه احسان عباس الصدق الاخلاقي .
(٢٢) عيار الشعر ص ٩ .
(٢٣) تاريخ النقد ص ١٤٤ عن عيار الشعر ١١ .
(٢٤) نفسه ص ١٤٤ .
(٢٥) انظر عيار الشعر ١٧ ـ ٢٢ .
(٢٦) عيار الشعر ١٢٨ .
(٢٧) تاريخ النقد ١٤٥ وعيار الشعر ١٢٠ .
(٢٨) انظر عيار الشعر ٩ وقابل تاريخ النقد ص ١٤٤ .
(٢٩) انظر عيار الشعر ١١٩ ـ ١٢٠ .
(٣٠) انظر العقد ٥/٣٣٥ ـ ٣٣٨ .
(٣١) نفسه ٣١٢ ـ ٣١٣ .
(٣٢) نفسه ٢٧٠ .
(٣٣) انظر نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى ص ١٣ ـ ١٧ .
(٣٤) نفسه ٥١ ـ ٥٤ . والبيض : السيوف . والذكور : السيوف الصلبة . والهادي : العنق والنطفة : الحيوان المنوي .

(٣٥) نفسه ٥٤ ـ ٥٥ .
(٣٦) نفس المصدر والصفحة .
(٣٧) نفس المصدر ص ٩١ .
(٣٨) نفس المصدر ص ٥٤ .
(٣٩) نفس المصدر ص ٢٠٩ .
(٤٠) نفسه .
(٤١) نفسه ٥٦ .
(٤٢) نفسه ٥٧ .
(٤٣) نفسه ٢٠٩ .
(٤٤) نفسه ٥٧ .
(٤٥) نفسه ٢٠٨ ـ ٢٠٩ . وقد تورط الاستاذ احسان عباس في الآلية نفسها اذ إراد ان يبرهن على ان الغلو في مذهب ابن جعفر واسع المدى ، فذكر قول المتنبي :

ولو قلم القيت في شق رأسه     خفيتُ وما غيرت في خط كاتب

وذهب الى ان بالامكان وضع عبارة « اكاد اخفى » بدل خفيت ويكون ذلك من الغلو الذي قبله قدامة علما بأن دخول الانسان في شق القلم ممتنع : انظر تاريخ النقد ص ٢٠٠ .
(٤٦) انظر قدامة ـ نقد الشعر ١٩٩ ـ ٢٠٥ .
(٤٧) نفسه ٢٠٨ والواقع ان عبارة قدامة غامضة وربما افهمت العكس وهي « ان هذا وما اشبهه ليس غلواً ولا افراطاً ، بل خروج عن حد الممتنع الذي لا يجوز ان يقع » وكأن قول ابي نواس ليس ممتنعاً.
(٤٨) قارن بفن الشعر ٧٧ وعياد ـ كتاب ارسطو طاليس ص ١٥٠ .
(٤٩) انظر عبد الجبار داوود البصري ـ مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر . وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٥ ص ١١ ـ ١٤ عن فن الشعر ـ تحقيق بدوي ص ١٥٠ ـ ١٥١ .
(٥٠) قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ٢١٧ .
(٥١) قارن به نفسه ٢١٧ ـ ٢١٨ .
(٥٢) قارن نفس المرجع الصفحة لكن احسان عباس يجعل القول : اعذب الشعر اكذبه .
(٥٣) انظر الموازنة . تحقيق السيد احمد صقر ط ١ ، ١/٤٠٤ ـ ٤٠٥ .
(٥٤) نفسه تحقيق محمد يحيي الدين عبد الحميد ص ١٣٨ .
(٥٥) نفسه ص ١٥٥ ـ ١٥٨ .
(٥٦) الموازنة تحقيق صقر ٢/٥٨ .
(٥٧) انظر الوساطة ص ٤٢٠ وقارن عبد العزيز قلقيلة ـ النقد الادبي عند القاضي الجرجاني. القاهرة ١٩٧٦ ص ٢٩١.
٥٨ انظر الوساطة نفس الصفحة .
(٥٩) نفس المصدر ص ٤٢٣ .
(٦٠) نفس المصدر ص ٤٢٤ ـ ٤٢٨ .
(٦١) نفس المصدر ٤٢٨ .
(٦٢) نفس المصدر ٤٢٠ .
(٦٣) نفس المصدر ٤٢٦ و ٤٢٨ .
(٦٤) قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٢٩٩ .
(٦٥) قارن نفس المرجع والصفحة .
(٦٦) قارن نفس المرجع والصفحة .
(٦٧) انظر ابن فارس ـ الصاحبي ص ٢٧٤ . وقد نسب قريب من هذا القول الى النابغة الذبياني . انظر اعلاه ١١٣ .
(٦٨) انظر الصاحبي نفس الصفحة .
(٦٩) انظر الصاحبي ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤ .

(٧٠) انظر الخالديان ـ كتاب الاشباه والنظائر.حققه وعلق عليه السيد محمد يوسف. القاهرة ١٩٥٨،١/٥٠ .
(٧١) انظر الصناعتين ص ١٠٢ ـ ١٠٣ .
(٧٢) نفس المصدر ١١٠ ـ ١١١ .
(٧٣) نفس المصدر ٢٨٠ ـ ٢٨١ .
(٧٤) انظر العسكري ـ ديوان المعاني . مكتبة الأندلس . بغداد ( د.ت ) عن مكتبة القدسي القاهرة ١٣٥٢ هـ ١/٢٣ ـ ٢٥ .
(٧٥) انظر الصناعتين ٢٨٠ ـ ٢٨١ و ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .
(٧٦) انظر التوحيدي ـ اخلاق الوزيرين ( مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد ) تحقيق محمد بن تاويت الطنجي . المجمع العلمي . دمشق ١٩٦٥ ص ٧ ـ ٩ .
(٧٧) انظر فن الشعر ترجمة بدوي ص ١٦١ ـ ١٦٢ .
(٧٨) قارن اعلاه ٩٦ و ١١٧ ـ ١٢١ .
(٧٩) انظر الحاشيتين السابقتين .
(٨٠) انظر اعلاه ٧٣ ـ ٧٤ .
(٨١) انظر رسالة الغفران ص ٤١٦ .
(٨٢) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٣٩٢ .
(٨٣) انظر ابن حزم ـ التقريب لحد المنطق والمدخل اليه . تحقيق احسان عباس . بيروت ١٩٥٩ ص ٢٠٦ .
(٨٤) هذا الحديث ورد في البخاري ومسلم . ومعنى يريه : يأكل جوفه ويفسده . انظر عبد الباقي ـ اللؤلؤ والمرجان في ما اتفق عليه الشيخان . الكويت ١٩٧٧ ص ٥٨٦ . والمنذري ـ مختصر صحيح مسلم . تحقيق محمد الالباني . الكويت١٩٧٩ ص ١٥٧ . والواقع ان الغرض من الحديث ليس الازراء بالشعر بل النهي عن الأنشغال به دون سواه ، ولا سيما القرآن والحديث .
(٨٥) قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٤٨٨ .
(٨٦) قارن نفسه ص ٤٨٧ .
(٨٧) العمدة ١/٢٢ ـ ٢٤ .
(٨٨) احسان عباس ـ تاريخ النقد ٤٤٧ .
(٨٩) العمدة ط . بيروت ص ٦٢ وقارن بالوساطة ص ٤٢٥
(٩٠) نفسه ٥٥ .
(٩١) نفسه ٦٠ .
(٩٢) نفسه ٦١ .
(٩٣) نفسه ٦٤ .
(٩٤) اسرار البلاغة ط . ريتر . ص ٢٤٩ .
(٩٥) نفسه ٢٥٠ .
( ٩٦ ) نفسه ٢٥٠ ـ ٢٥١
( ٩٧ ) نفسه ٢٥١ وقارن اعلاه ١٢٧ .
( ٩٨ ) انظر ديوان ابن خفاجة ـ تحقيق د . السيد محمد مصطفى غازي ـ منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٦٠ المقدمة ص ١٠ ـ ١١
( ٩٩ ) قارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ٤٩٨ .
(١٠٠) انظر أحكام صنعة الكلام. تحقيق محمد رضوان الداية . بيروت ١٩٦٦ ص ٣٦ ـ ٣٧
(١٠١) نفسه
(١٠٢) انظر احسان عباس. تاريخ النقد ص ٥١٦
(١٠٣) أنظر فن الشعر ١٩
(١٠٤) نفسه ٢٠٩

(١٠٥) نفسه ٢٢٧.
(١٠٦) نفسه ٢٤٨.
(١٠٧) نفسه ٢١٥.
(١٠٨) نفسه ٢٨.
(١٠٩) نفسه ١٨٤.
(١١٠) نفسه ٢١٣ـ ٢١٤.
(١١١) نفسه .
(١١٢) أنظر فن الشعر . ترجمة بدوي ص ١٨٣.
(١١٣) نفس المصدر ص ٢٤٧ .
(١١٤) المثل السائر . تحقيق عبد الحميد ٢ / ٣٣١ ـ ٣٣٢.
(١١٥) نفسه ٢ / ٣٣٥ـ ٣٣٦.
(١١٦) نفسه ٢ / ٣٣٦.
(١١٧) انظر منهاج البلغاء ص ٧١ ـ ٧٢ و٨٢ .
(١١٨) نفسه .
(١١٩) نفسه .
(١٢٠) نفسه ٧٣ و ٨٢ .
(١٢١) نفسه ٧٣ .
(١٢٢) نفس المصدر ٧٤ ـ ٧٥ ، و ٢٩٤ .
(١٢٣) نفس المصدر ٧٦ ـ ٧٨ و ١٣٣.وقارن رأي ابن رشد (اعلاه ١٧٤) .
(١٢٤) نفسه ٧٦ ـ ٧٧ و١٣٣ .
(١٢٥) نفسه ٧٨ ـ ٧٩ .
(١٢٦) نفسه ١٣٣ ـ ١٣٤ .
(١٢٧) نفسه ١٣٥ ـ ١٣٦.
(١٢٨) نفسه ٢٩٤.
(١٢٩) نفسه ٧٩.
(١٣٠) نفسه ٨١ ـ ٨٣ وانظر اعلاه ١٧٦ .
(١٣١) نفسه ٨٤ ـ ٨٥ .
(١٣٢) نفسه ٧٥.
(١٣٣) نفسه ٣٤٧ .

# القسم الثالث

# الشعر والنثر

# الفصل الأول
# تعريف الشعر

الآن وقد عرفنا المصطلحات الأساسية والأكثر أهمية في النظرية الشعرية العربية أصبح بوسعنا أن ننطلق الى تعريف الشعر من وجهتي النظر العربية الخالصة القائمة على الوزن والقافية خاصة ، والأرسطية العربية المبنية على المحاكاة والتخييل ، وسنبدأ من وجهة النظر الأولى .

**تعريف الشعر بالوزن والقافية :**

مضى أنه لم يبلغنا شيء ذو أهمية عن مفهوم العرب الجاهليين للشعر . ولعل أشهر ما وصلنا من ذلك بيتان نسبا لحسان بن ثابت ، الشاعر المخضرم الذي غدا في الاسلام شاعر الرسول ، على ما هو معروف. وهذان البيتان فيهما من الرقة ما يكفي للظن بنحلهما نحلا الى حسان . وحتى لو صحت اضافتهما اليه فاننا لا ندري متى قالهما : أفي الجاهلية أم الاسلام ؟. يقولان :

وانما الشِعر لبُ المرء يعرضه على المجالس ان كَيْساً وان حمقا
وان أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا [1]

وإذا تذكرنا أن لب كل شيء خالصه وخياره ، ولب الرجل ما جعله في قلبه من العقل [2] ، يكون الشعر في مفهوم حسان عرضا لعقل الانسان أو لخالص ما في نفسه، ومن الصعب أن نعرف ان كان حسان يريد العقل فعلاً أم الأحاسيس التي في القلب ، علماً بأن مُدْرَكَيْ العقل والقلب كانا متشابهين ، لذلك الزمان ، حتى أننا لا نثقف كلمة العقل ،الا نادراً ، في لغة الجاهليين ، وقد خلا القرآن منها تماماً ، وحل مكانها فيه الفاظ القلب واللب والحجر وغيرها ، دون أن يخلو من فعل عقل .

مهما يكن من أمر فإن الشعر لا يقال ، في رأي حسان ، لذاته ، بل للالقاء في المجالس ، وبتعبير حديث : هو يلقى للنشر ، ومن شأنه أن يبرهن على فطنة صاحبه وظرفه ما لم يدل على

حمقه ، وتقاس عظمته بمقدار ما فيه من صدق .

هذا التعريف المشفوع بالوصف شديد الغموض ، ومن شأنه أن يجعل الشعر شاملاً لكل ما نسميه اليوم وسائل التعبير أو الاعلام ، ولا ينسب اليه أية خصوصية سوى الصدق . ولعله من وضع المتأخرين الذين جعلوا الشعر ، لغة ، مرادفاً للفطنة والاحساس المميز (٣) .

وقريب من قول حسان ما سوف ينسبونه الى المتوكل الليثي ، الذي عاش في عهد معاوية ابن أبي سفيان، وكان أحد شعراء الحماسة الذين جمع أبو تمام مختارات من شعرهم . يقول :

الشعر لب المرء يعرضه والقول مثل مواقع النبل
منه المقصر عن رميته ونواقر يذهبن بالخصل (٤)

وقد نسبوا ، فضلاً عن ذلك ، أقوالاً مختلفة في تعريف الشعر ووصفه الى الرسول والصحابة . الرسول ، إذا صحت الرواية ، يرى أن الشعر « كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق فلا خير فيه » كما يرى أنه « كلام فمن الكلام خبيث وطيب » ويصفه بأنه « جزل تتكلم به [ العرب ] في بواديها وتسل به الضغائن » (٥) أي أن الرسول يشير الى التأليف ويحاكم الشعر بمعيار الحق والباطل ، ويبدو من أنصار الصدق في الشعر ، لكن هذين الحديثين لا نجد لهما أثراً في الصحاح والمسندات وأشباهها مما جمع في المعجم المفهرس لألفاظ الحديث الشريف(٦).زد انهم نسبوا قريبا من هذاالى عمر بن الخطاب،مما يضاعف شكنا بصحة هذه الأحاديث ، وان كان من المحتمل أن يتأثر الخليفة الثاني بالنبي . وتعريف عمر هو : « الشعر جزل من كلام العرب ، يسكن به الغيظ وتطفأ الثائرة ، ويبلغ به القوم في ناديهم ، ويعطى به السائل » (٧) أي أن الخليفة الثاني خصه بالجزالة وجعل له غاية نفسية واعلامية . كما ينسبون لعمر نفسه تعريفاً آخر يقول : « الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه » أو ينسبون له خبراً لفظه الآتي : « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه ، فجاء الاسلام فتشاغلت عنه العرب » (٨) ويزعمون أنه كتب لأبي موسى الأشعري يقول : « مر مَنْ قبلك بتعلم الشعر ، فانه يدل على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الانساب ».أما علي ، فالشعر فيما يضيفونه اليه « ميزان القول أو القوم » (٩) وقد ناقشناه من قبل ( أعلاه ص ١٧ ) .

ولم يهملوا معاوية فرووا عنه أن الشعر أعلى مراتب الأدب (٩) وأنه وسيلة للتأديب . كما رووا أن الرسول قال للشاعر الاسلامي عبد الله بن رواحة : « اخبرني ما الشعر يا عبد الله ؟ » فاجابه :«شيء يختلج في صدري فينطق به لساني » (١٠) فضلاً عن أنهم نسبوا لابن عباس ان « الشعر علم العرب وديوانها فتعلموه، وعليكم بشعر الحجاز » (١١) وكذلك « إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه في اشعار العرب ، فإن الشعر ديوان العرب » وزعموا أنه « كان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعراً » (١٢) .

وعلى الجملة فان الاسلاميين ، كما تصورهم الروايات المختلفة ، قوم يفتقرون الى مفهوم واضح للشعر ، وما ينطبق على الشعر في تعريفاتهم يمكن أن ينسحب على النثر بسهولة . وفي أقوالهم كثير من النسبية ؛ علماً بأننا نشك الشك كله في أن يكون معاوية قد تكلم على الأدب بمفهومه الاصطلاحي الذي عرف في العصر العباسي ، نعنى صناعة الكتابة والشعر . وواضح أن الشعر عند هؤلاء وسيلة لا غاية ، وتحكمه النزعة الاخلاقية التي جاء بها الاسلام ، والفائدية التي خدم بها هذا الدين ، وليس بين تعريفاتهم جميعاً ما هو على صلة بمعنى الشعر اللغوي الذي ذكر في المعاجم الا كلام الشاعر ابن رواحة الذي يوحي ان الشعر شعور مضطرب في الصدر يعبر عنه اللسان . وهو أكثر التعريفات تقدماً على ما فيه من عفوية .

وفي العصر الأموي قال الأحوص (ت ١٠٥هـ ) للخليفة عمر بن عبد العزيز :

وما الشعر الا خطبة من مؤلف　　لمنطق حق أو لمنطق باطل

( الشعر والشعراء ٤١٤ ) فجعل الشعر خطبة مؤلف، وهو كلام يبدو متأثراً بما نسب للرسول من تعريف للشعر، ويخلط بين الشعر والخطابة ، ويبدو منحولاً على الرجل .

ومن عجب أنهم قوّلوا التابعي البصري المحدث محمد بن سيرين ( ٣٣ - ١١٠ هـ ) تعريفاً يدل على تقدم ملحوظ في فهم الشعر وهو أن « الشعر كلام عقد بالقوافي ، فما حسن في الكلام ، حسن في الشعر ، وكذلك ما قبح منه » [١٣] وهو أول تعريف ، مما نعلم ، يربط الشعر بالقافية ، فقد لاحظنا ، من قبل ، أن أياً ممن ذكرنا لم يستخدم لفظة عروضية واضحة تدل على النظم . على أنه تعريف لا يفرق بين الشعر والكلام المسجوع ، وفي كليهما تقفية على ما هو معروف ، واذا أريد تمييز بعضهما من بعض فلا بد من عنصر آخر أو عناصر أُخر غير القافية ، علماً بأن عدداً من النقاد والفلاسفة لم يجعل الوزن ولا القافية من جوهر الشعر ، بل جعلوا جوهره شيئاً أو أشياء أخر على ما رأينا . ولا شك أن من حق المدقق أن يشك في صحة نسبة هذا الكلام الى ابن سيرين ، لأنه يبدو مجافياً لمنطق التطور ، غريباً عن المحيط التاريخي الذي وضع فيه ، فمن غير المعقول أن يذكر هذا الرجل مصطلحه وينفرد به ، في عهد متقدم نسبياً ، هو العصر الأموي ، ثم يهمله المشتغلون بالأدب من بعد ، ويصمتون عنه نحو قرنين من الزمن ، حتى يجيء ابن طباطبا العلوي المتوفي عام ٣٢٢ هـ فيخرجه من ركام السنين . ان المعهود في مثل هذا الأمر أن يتلقف المعنيون بالأدب كل اصطلاح محدث فيتداولوه فيما بينهم ويدونوه في كتبهم اقراراً له أو رداً ، أما الا يجري على السنتهم ولا على أقلامهم فأمر يدعو للريبة . صحيح أننا قرأنا أشعاراً جاهلية فيها ذكر للقافية (أعلاه ١٦ - ١٧) وصحيح أيضاً أن ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ ) نسب الى ابي عمرو بن العلاء ( ٧٠ - ١٥٤ هـ ) قولاً فيه ذكر للأقواء والقافية [١٤] ، وصحيح أن ابن سلام ( ٢٣١ هـ ) قد ذكر عيوب القافية ، وكذلك فعل ابن قتيبة [١٥] ، وصحيح أن الجاحظ ( ٢٥٥ هـ ) أشار الى الشعر الموزون والكلام المقفى [١٦] ، وبغض النظر

عن الشك ببعض هذه الأشعار والأقوال ، فإن ذلك لا يقوم دليلاً على صحة ما نسب لابن سيرين ، لأن اعتراضنا ليس سببه ذكره القافية ، بل تقييد الشعر بها عند تعريفه ، في هذه الصيغة المنطقية التي تدل على ثقافة متقدمة نسبياً. فالناس لذلك الزمان ربما كانوا يعرفون أو يتعارفون أن نهاية البيت تسمى قافية ، ويلحظون أن هذه القافية متماثلة أو متشابهة في الأبيات المتوالية ، تماماً كما يعرفون أن الانسان كائن حي وأنه ينفرد بالنطق ، لكنهم لم يكونوا ، أغلب الظن ، يضعون كل ذلك في علاقة واضحة ، فيعرفون الشعر بالقافية ، أو يقولون أن الانسان حيوان ناطق .

مهما يكن من أمر فان أبا تمام (ت٢٣١) يعرف الشعر بقوله :

ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلت      سحائبُ منه أعقبت بسحائب[١٧] »

وهو تعريف وصفي على صلة بتعريف الشعر بالفطنة وان كان ينسب اليه شيئاً آخر هو التدفق لأن الصوب هو الدفق، وما قولك بمطر تتوالى سحائبه ؟

أما ابن قتيبة فيكاد يتبنى مفهوم عمر بن الخطاب للشعر . فهو عنده علم ، كالدين ، محتاج الى السماع « لما فيه من الألفاظ الغريبة ، واللغات المختلفة ، والكلام الوحشي ، وأسماء الشجر والمواضع والمياه » [١٧] اي أن الحاجة الى السماع هنا سببها ضبط الالفاظ لا موسيقى الشعر .

والمحطة الهامة التي ينبغي أن تتوقف عندها برهة هي آراء الناشىء الأكبر ،أبي العباس عبد الله بن محمد الأنباري ( ت ٢٩٣ هـ ) [١٨] . ويبدو أنه أول من عرف الشعر بالنظم ، منكراً الغريب والمحال فيه . ومن قوله :

انما الشعر ما تناسب في النظـ      ـم وان كان في الصفات فنوناً
فأتى بعضه يشاكل بعضاً      قد أقامت له الصدور المتونا
فتناهى عن البيان الى أن      كاد حسنا يبين للناظرينا
فكأن الألفاظ فيه وجوه      والمعاني رُكبن فيه عيونا [١٩]

كما أنه يصف الشعر نثراً ، لكن بأسلوب قليل الوضوح يفتقر الى الدقة ، فيقول ان الشعر « قيد الكلام ، وعقال الأدب ، وسور البلاغة ، ومحل البراعة ، ومجال الجَنَان ، ومسرح البيان،وذريعة المتوسل، ووسيلة المترسل ، وذمام الغريب ، وحرمة الأديب ، وعصمة الهارب ، وعذر الراهب ، وفرحة المتمثل ، وحاكم الاعراب ، وشاهد الصواب » [٢٠] أي أنه يميز الشعر بالبلاغة والعاطفة والبراعة خاصة ،ويراه وسيلة لغايات عملية كثيرة ، فهو ، ان صح القول ، فن نافع . ومن الغريب أن يأتي هذا التعريف ممن صدر عنه ذلك الشعر . وفوق ذلك ، يبدو الناشيء من أنصار التثقيف اذ يجعل الشعر هو الكلام المقوم الصدور ، المهذب المتون ، الذي فيه أطناب وايجاز ، وجزالة وسهولة [٢١] .

فالناشىء ينظر الى الشعر على أنه نظام أولاً ، مومئاً الى شطري البيت الشعري : الصدر والمتن ( العجز ) ، وعلى أنه حياة ثانياً ، مشبهاً اياه بالكائن الحي ذي الوجه والعينين ، وعلى أنه صنعة ثالثاً ، يقتضى النظم والبراعة والبيان، وعلى أنه تنويع بين الأساليب رابعاً،فيه النقائض : الأطناب والايجاز والجزالة والسهولة . فهو ينظر الى الصورة والروح ، والى عمل الانسان المبدع فيه ، والى تأثير أسلوبه ، فنظرته تكاد تكون شاملة ، الا أنها تحتاج الى صياغة علمية دقيقة لتبدو أكثر وضوحاً وتفصيلاً .

والظاهر أن ابن طباطبا ( ت ٣٢٢هـ ) قد ترسم خطى الناشىء الأكبر في تقييده الشعر بالنظم ، وذلك اذ عرفه بانه « كلام منظوم » جاعلاً النظم هو الخصوصية التي تفرقه عن النثر[٢٢] .

. لكن ينبغي لنا أن نتوقف قليلاً عند مصطلح النظم ، فهذه الكلمة لا تعني دائماً اقامة الوزن الشعري ، بل كثيراً ما ترد بمعنى حسن التأليف ، وأكثر ما اتخذت هذا المعنى في الكلام على اعجاز القرآن ، فقد وسم أربعة مؤلفين كتبهم بعنوان « نظم القرآن » وأول هؤلاء الجاحظ الذي صرح في كتابه **الحيوان** انه الفه « في الاحتجاج لنظم القرآن وغريب تأليفه وبديع تركيبه » [٢٣] وان كان لم يصلنا شيء منه على ما هو معروف [٢٤] كما وعد في **البيان والتبيين** أن يذكر في جزئه الثالث « أقسام تأليف جميع الكلام ، وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور [ ... ] وكيف صار نظمه من أعظم البرهان وتأليفه من أكبر الحجج » [٢٥] على أنه زعم في الجزء الثالث من الكتاب « أن عجز العرب عن مثل نظم القرآن حجة على العجم من جهة اعلام العرب العجم أنهم كانوا عن ذلك عجزة » [٢٦] ويبدو أن الجاحظ لم يكن أول الخائضين في هذا الموضوع ، بل قد سبقه اليه المتكلمون ، كما يعلن الباقلاني ( ت ٤٠٣ هـ )الذي اختار ، هو نفسه ، موضوع النظم لاثبات اعجاز القرآن ، محاولاً البرهنة على أن نظم القرآن قد جاء على غير المعهود من نظم كلام العرب جميعاً [٢٦] . وبعد الجاحظ ألف أبو بكر عبد الله بن أبي داوود السجستاني ( ت ٣١٦ ) كتاباً يحمل العنوان نفسه ، ثم أبو زيد البلخي أحمد بن سليمان (ت٣٢٢ هـ ) ثم أبو بكر، أحمد بن علي المعروف بابن الأخشيد المعتزلي ( ت ٣٢٦ هـ ) ولعل أهم من تناول هذا الموضوع أبو سليمان الخطابي ( ت ٣٨٨ هـ ) ،وقد عرضنا لرأيه سابقاً ( اعلاه ٧٦ ) وعبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) في كتابه **دلائل الاعجاز** حيث يصرح ان النظم هو وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو، والنحو ها هنا لا ينحصر بالاعراب بل يشمل كذلك علم المعاني والبلاغة والبيان والبديع ، ويدور حول الشكل لا المعنى ، فيتناول الصناعة والاختيار والتحسين ، والشكل لا يتعلق باللفظ المفرد بل بموقعه في الجملة ، ولا بالجملة برأسها، بل بائتلافها مع جاراتها [٢٧] ، فالجرجاني ينظر الى المجموعة ، أو ما يسمى في أيامنا البنية ، لا الى المفردات ، ولهذا قد يصح أن نعده بحق أبا المدرسة البنيوية .

والكلام على النظم قد يطول ، على أن ما يعنينا منه هو أنه يشمل الشعر والنثر على السواء ، ولهذا لا نستطيع الزعم أن الذين عرّفوا الشعر به ارادوا اقامة الوزن ، ولكن من حقنا أن نقول أن أحداً ممن قدمنا الكلام عليه لم يعرف الشعر، وبصورة واضحة ، بعنصري الوزن والقافية ، وأن من عرفه باحدهما،نعني القافية، قد شككنا بصحة ما نسب اليه ، يبقى أن أول من جمع بينهما في تعريف الشعر هو قدامة بن جعفر .

**مدرسة قدامة بين جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) :**

والواضح أن قدامة أهم محطة في تاريخ النظرية الشعرية عند العرب القدماء فهو أول من قيد الشعر بالوزن والقافية معاً ، وتعريفه للشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى » أو لفظ موزون مقفى يدل على معنى[٢٨] أشهر من قدامة نفسه . وقد لحظ بعض الباحثين غموضاً في هذا التعريف ، لا سيما وأن كلمة معنى قد يندرج تحتها مضمون المنظومات العلمية . لكن الذي يبعد هذا الاحتمال هو أن تلك المنظومات لم تكن معروفة في زمن هذا الناقد ، ثم أن قدامة حدد المعاني الذي يدل عليها الشعر وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والغزل ، وان كان تقسيمه غير دقيق فيه خلط بين ما هو مضمون وما هو أسلوب ، دون الميل الى التوحيد بينهما[٢٩] . وشيء آخر هو أن قدامة أوجب التجويد في صناعة الشعر بل طلب غاية التجويد ، والا كان الشعر في رأيه رديئاً ، وهذا التجويد لا يشمل الوزن والقافية والمعنى فحسب ، بل ما يمكن ان نسميه البلاغة والفصاحة والبديع أيضاً ، وذلك ما نلحظه منذ أول الكتاب حتى آخره ، فالعناصر : الثلاثة الوزن والقافية والمعنى هي حد الشعر ، لكن ضمان هذا الحد أمور أُخر لا يجوز اغفالها لأن الشعر لا يكون بمعزل عنها ، وهي ما أشرنا اليه من أمور بلاغية وبديعية وفصاحة .

وقدامة قد تأثر بالمنطق اليوناني تأثراً واضحاً وذلك إذ جعل القول أو اللفظ جنساً للشعر ، والوزن والقافية والمعنى فصولاً تحوزه عن غير الموزون وغير المقفى والعاري عن المعنى .وهو لن يلبث أن يختار مصطلح اللفظ دون القول ، فيتأتى عنده أن للشعر أربعة أسباب مفردات يحيط بها حده هي : اللفظ والمعنى والوزن والتقفية [٣٠] . وقد اشترط للفظ الفصاحة واستقامة المبنى النحوي ، وسلامة الترتيب [٣١] .كما اشترط للوزن السهولة ، وللقافية الفصاحة ، وللمعنى الوضوح [٣٢] . وإذا أردنا أن نجمع ذلك كله في تعريف شامل كان حد الشعر عند قدامة هو اللفظ الفصيح الصحيح المبنى ، السليم الترتيب ، الموزون السهل العروض ، المقفى الفصيح القافية ـ لا ننس أن القافية لفظ ـ الدال على معنى واضح من معاني الشعر المخصوصة وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والغزل . فقدامة لم يكتف بمراعاة موسيقى العروض وحدها،بل اهتم كذلك لموسيقى الكلمة بحد ذاتها وعني بالجانب اللغوي فيها ، كما اهتم لترتيب الجملة ، أي أنه عني بالعروض واللفظ والنظم معاً .

لكن صاحبنا ان تأثر بالمنطق اليوناني بشكل لا يقبل الجدل ، فانه لم يتأثر كثيراً بكتاب الشعر لأرسطو ، بل كان تأثره به سطحياً جداً كاد ينحصر في اقتباس الفضائل النفسية التي عددها الفيلسوف اليوناني ، وذلك ، على الأرجح ، من خلل الترجمات المغلوطة لكتاب الحكيم . الهام أن العرب ظلوا يفتقدون تعريفاً واضحاً للشعر حتى تأثر النقاد والفلاسفة والمتكلمون بالمنطق اليوناني ، فكان اوضح تعريف عربي للشعر تعريف قدامة بـن جعفر ، في القرن الهجري الرابع ، وربما في أواخر القرن الثالث .

ولا نجد في ما قرأناه للحسـن بن بشر الآمدي ( ت ٣٧٠ ) الشاعر الراوية ، الا وصفا للشعر لا تعريفاً حدياً له ، مع أنه طمح الى تبيين غلط ابن طباطبا وقدامة ، وهذا الوصف هو قوله « وليس الشعر ، عند أهل العلم به ، الا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام [٣٣] » الخ . ومع أن هذا الكلام مأخوذ من كتاب **الموازنة** فانه يصح في الشعر وفي النثر ، سواء بسواء ،لذلك لن نقف عنده ، ونرجح ان الآمدي لا بد أن يكون قال كلاماً آخر أكثر أهمية ، يتعلق بمفهومه للشعر ، وذلك في كتبه التي لم تصلنا وخصوصاً كتاب : **نثر المنظوم** وكتاب : **تبيين غلط قدامة بن جعفر في كتاب نقد الشعر** وكتاب : **ما في عيار الشعر لابن طباطبا من خطأ** ،وكتاب **فرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر** [٣٤] .

ومحمد بن الحسن الحاتمي ( ٣٨٨ هـ ) خصم المتنبي الألد لم يصنع الا أن كرر كلام قدامة بن جعفر على حد الشعر وأسبابه الأربعة ، موحياً أن التشبيه والاستعارة من عناصر هذا الفن أيضاً [٣٥] . وإذا تذكرنا كيف خلط العرب بين المحاكاة وبين التشبيه والتمثيل ، تبين لنا كيف أن الحاتمي كاد يوفق بين قدامة وبين الفارابي على ما سوف نتأكد أكثر في الصفحات المقبلة . وإذا شئنا الدقة أكثر قلنا أنه كاد يوفق بين آراء قدامة وبين ما دخل البيئة العربية الاسلامية من النظرية اليونانية الشعرية .

واكتفى اللغوي الكبير احمد بن فارس ( ت ٣٩٥ هـ ) بتبني تعريف قدامة حرفياً مشترطاً ، مع ذلك ، أن يكون الشعر أكثر من بيت تنزيهاً للقرآن وللحديث النبوي الشريف عن شبهة الشعر في ما ورد فيهما من كلام موزون اتفاقاً [٣٦] .

ويرتد أبو هلال العسكري ( ت ٣٩٥ هـ ) ، الى رأي الناشىء الأكبر ( ت ٢٩٣ هـ ) فيحصر الشعر بالنسج والنظم . يقول : « والشعر كلام منسوج ولفظ منظوم » [٣٧] وهذا التعريف يصح على الشعر والنثر لأن النظم ، كما سبق التحليل ، قد لا يعني الا حسن التأليف . فلنا اذن أن نصف تعريف العسكري بالغموض ، وبأنه لا يفيد كثيراً في فهم النظرية الشعرية عند العرب ، وإذا كنا سلكناه في مدرسة قدامة ، فلاحتمال أن يكون قصد بالنظم اقامة وزن الشعر .

وينسب ابو حيان التوحيدي ( ت بعد ٤٢١ هـ ) في كتاب **المقابسات** الى محمد بن

يوسف العامري ( ت ٣٨١ هـ ) الذي كان عالماً في المنطق والفلسفة ، قولاً يعرف فيه الشعر بأنه : « كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة ، بقواف متوازنة ، ومعان معتادة ، ومقاطع موزونة ، وفنون معروفة » [٣٨] واذا صحت نسبة الكلام الى الرجل فإن العامري لم يخرج عن حد الشعر كما تصوره قدامة بن جعفر ، ولا عن المعاني التي حصرها قدامة بستة ، وبعضها فنون أو أغراض شعرية ، ولا عن الأغراض التي تكمل الشعر في رأي الفارابي ( أنظر أعلاه .. ) . فلافضل لكلام العامري الا في تنميقه وتزويقه ، ان كان ذلك فضلاً .

وينقل المرزوقي ( ٤٢١ هـ ) تعريف قدامة لحد الشعر حرفياً دون اضافة اي توضيحات من مثل ما فعل قدامة[٣٩].

ويضع المعري ( ت ٤٤٩ ) على لسان الشاعر تميم بن أبي مقبل العجلاني ، الشاعر المخضرم ( ت بعد ٣٧ هـ ) ان الشعر « كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط ، ان زاد أو نقص ابانه الحس »[٤٠] وذلك يعني أنه قدم الوزن على كل عنصر آخر ، وهو باهماله القافية وايحائه أن الوزن جوهر الشعر ، يخيل الينا انه متأثر بالنظرية اليونانية للشعر ، كما اتضحت في أقوال الفارابي وابن سينا ، علماً بأن الوزن أصغر من المحاكاة ، أي أقل أهمية ، عند الفارابي (أعلاه ٢٢ ) . الا ان سائر تعريف الرجل يشوبه الغموض وذلك انه يحيل فيه على الغريزة والحس وشرائط غير مسماة. لكن يحسن بنا مع ذلك أن نقول أن الغريزة « تذكرنا بمصطلح «طباع الناس»عند قدامة، هذه الطباع التي تغني الانسان عن تعلم الوزن والقافية (أعلاه ١٩)، كما أن كلمة « حس » ستجد مرادفاً لها في كلمة « ذوق » التي يستعملها ابن رشيق(١/ ٤٥٦) وذلك حين يشير الى أن ذوق المطبوع ينبو به عن المزاحف والمستكرة ( أعلاه ٦ ) وفي اقتباس اسامة بن منقذ عن أبي العلاء اذ يوحي ان الحس الذي تقبله النفس والغريزة هو الشعر غير المنكسر ولا المزاحف (نفسه ٢٦). يؤيد استنتاجنا هذا ما ورد على لسان ابي العلاء « ولا غريزة له في معرفة الأوزان » او « في معرفة وزن القريض »[٤١] فيكون الشعر عند أبي العلاء هو الكلام الموزون الذي يقبله الطبع « على شرائط » ،ويكشف الذوق المطبوع ما فيه من كسر وزحافات ومكروهات . لكن تبقى كلمة « شرائط » التي يراها الدكتور محمد سليم الجندي « احالة على مجهول لا تمكن الاحاطة به الا بعد بيانه[٤١] ومثل هذا لا يجوز أن يقع في التعريف »[٤٢] .

.ويقتبس ابن رشيق ( ٤٥٦ هـ ) حد الشعر عن قدامة ولكنه يسميه بنية الشعر ، ويدخل عليه بعض التعديل مؤكداً أن « من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم الصنعة والنية ، كاشياء اتزنت من القرآن ، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم » ([٤٣]) أي أنه يجعل الصنعة والنية شرطين لازمين ليكون الكلام شعراً . ويتضح معنى الصنعة عنده في قول لاحق نسبه الى « غير واحد من العلماء » وإذا هي كائنة في « الاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع » [٤٤]

والحقيقة أن هذا كان راي الحاتمي كما رأينا . لكن ابن رشيق يربط الصنعة بعنصر آخر هام ، وذلك إذ يعرف الشعر تعريفاً وصفياً فيقول : « وإنما الشعر ما أطرب ، وهز النفس ، وحرك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا على سواه » [٤٥] فهو اذن يربطه بالاثر النفسي المتأتي، على ما يبدو ، من الاستعارة والتشبيه ، وكأنه يجمع بين الفارابي وابن سينا لكن بمصطلحات مختلفة ، ففي كلامه على الأثر النفسي يذكرنا التخييل ، وفي كلامه على التشبيه والاستعارة يذكرنا المحاكاة ، ولو كان يوناني المنهل وأراد صياغة كلامه بمصطلحات التاثير الارسطي لقال ، احتمالاً ، ان الشعر هو الكلام المخيل المشتمل على محاكاة ، فهو وان حاول الردة على الأرسطية فإنه ظل تحت تأثيرها الطاغي .

ولصناعة الشعر عنده سر هو « معرفة أغراض المخاطب [ .. ] ليدخل اليه من بابه ويداخله في ثيابه»[٤٦] فهي صناعة هادفة - اذا صح التعبير - محكومة باغراض المخاطب وبارادة التأثير فيه ، أي أنها محكومة بالعمل الابلاغي أكثر مما هي عمل ذاتي ، ولعل ابن رشيق بهذا على رأي الناقد الذي قال : « أصغر الشعر الرثاء لأنه لا يعمل رغبة ولا رهبة»[٤٧] .

أما النية التي يشترطها ابن رشيق فقد كانت الشغل الشاغل لأكثر الذين أرادوا دفع القول بأن القرآن شعر وبأن الرسول شاعر . ولعل أول هؤلاء الجاحظ الذي ذكر ، في معرض نفيه لكون الآيات الموزونة شعراً ، ان في أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم مثل وزن مستفعلن مستفعلن ومستفعلن مفاعلن ومستفعلن مفعولات وليس شعراً لعدم القصد اليه [٤٨] . وقد ردد ابن عبد ربه ( ت ٣٢٧ هـ ) هذا الرأي مستخدماً فعلي « تعمّد » و « أراد » بدل قصد ، وعدّ قول النبي:«هل انت إلا إصبعَ دميتِ،وفي سبيل الله ما لقيتِ» من المنثور الذي يوافق المنظوم [٤٩] وقد رأينا من قبل كيف أن أحمد بن فارس ( ت ٣٩٥ ) اشترط تعدد أبيات الشعر، وذلك لنفي الشعرية عما جاء من الكلام ، ولا سيما في القرآن والحديث ، موزونا اتفاقاً .كما أن الباقلاني (ت ٤٠٢ هـ ) اكد أن الشعر يطلق متى قصد القاصد اليه تعمداً فلم يمتنع عليه ، والا « كان الناس كلهم شعراء »[٥٠] . وكثير غير هؤلاء الموا بنفس الموضوع ووقفوا الموقف نفسه ..

واتى بعد ابن رشيق شاعر وناقدان ترسموا آثار قدامة وابن رشيق، وربما جمعوا بينهما وبين الفلاسفة. أولهم شاعر الطبيعة والغزل ابن خفاجة الاندلسي ( ٤٥٠ - ٥٣٣ هـ ) الذي كتب مقدمة ديوانه بنفسه . لقد جعل ابن خفاجة الشعر مؤلفاً من عناصر أربعة هي الأسباب الأربعة نفسها التي أشار اليها قدامة في حد الشعر ، مع الفرق ان ابن خفاجة استبدل بالوزن العروض وبالقافية حرف الروي [٥١] ، وزاد على قدامة عنصراً ساماً مأخوذاً من الدائرة الأرسطية هو التخييل الذي جعله مقصد الشعر ( أنظر أعلاه ) فكأنه بهذا يوفق بين قدامة وابن سينا .

وثانيهم أسامة بن منقذ ( ٤٨٨ ـ ٥٨٤ هـ ) الذي تبنى حد قدامة للشعر حرفياً ، مسمياً اياه أركان الشعر . وقد اقتبس عنه ايضاً رايه في أن المعنى كالمادة للشعر والشعر هو الصورة[٥٢] .

وثالثهم ضياء الدين ابن الأثير ( ٦٣٧ هـ ) الذي قنع بنقل تعريف قدامة حرفياً ، مفرقاً بين الشعر وبين السجع بالوزن فقط[٥٢] .

ويتقهقر المظفر بن الفضل الحسيني (ت ٦٥٦ هـ ) نحو الناشيء الأكبر وأبي هلال العسكري واشباههما ممن عرّفوا الشعر بالنظم، وقد جاء تعريفه مبهماً، عني فيه بالسجع أكثر مما عني بالمضمون، وفيه يقول:أن الشعر « عبارة عن الفاظ منظومة ، على معان مفهومة ، وان شئت قلت: الشعر عبارة عن ألفاظ منضودة تدل على معان مقصودة ».أي انه أخذ عن قدامة عنصري اللفظ والمعنى وما قد يدل على الوزن والقافية، نعني النظم. وقد شرط لمعاني الشعر الوضوح ، وهذا أمر رأيناه عند الفارابي في كلامه على الاشياء التي يكمل بها الشعر( أنظر أدناه ) . كما شرط القصد، ليس الى قول الشعر على غرار الجاحظ ومن تابعه من بعد، بل إلى تحقيق المعنى، لعله بذلك يرفض الاتفاق والآلية . وهو فوق ذلك، يستشهد قولاً ينسبه لبعض البلغاء، فيه أن « الشعر عبارة عن مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة بلفظ فاخر »[٥٣] وذلك قول يبدو مأخوذاً من ابن رشيق، مع بعض التحريف الذي اقتضاه السجع، ويجمع عدداً من صفات ما سمي عمود الشعر .

وننتهي الى العلامة الضخم ابن خلدون ( ت ٨٠٨ ) الذي كاد لا يترك علماً الا عني به في مقدمته وفي ما نسب اليه من مؤلفات.وهو يعرف الشعر تعريفين أحدهما عروضي تقليدي لا يلبث أن يرفضه ، وثانيهما تعريف لا يخلو من اصالة . فأما الأول فيقول فيه أن الشعر المنظوم « هو الكلام الموزون المقفى ، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد ، وهو القافية » لكنه بعد صفحات يشير الى أن هذا هو قول العروضيين ، وأنه « ليس بحد للشعر الذي نحن بصدده ، ولا رسم له » [٥٤] فهو غير صالح في رأيه ، ولا بد اذن من تعريف يعتبر فيه الاعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فيكون التعريف الثاني القائل إن « الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل باجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله ، الجاري على الأساليب المخصوصة به [ ... ]وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به فصل عما لم يجر منه على أساليب الشعر المعروفة ، فانه حينئذ لا يكون شعراً ، انما هو كلام منظوم ، لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور » [٥٥] فهو يطلب في الشعر البلاغة وتساوي الوزن واتحاد القافية واستقلال الأجزاء [٥٦] ، لكن ما هي الأساليب المخصوصة بالشعر ؟ انه أمر حير الدارسين ، لأن ابن خلدون لم يشرحه الشرح الكافي ..

الأسلوب ، عنده « عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ

فيه » لا من حيث افادة كمال المعنى أو أصله ، ولا باعتبار الوزن ، وهذه جميعاً من وظيفة البلاغة والبيان والعروض ، بل من حيث صورة التراكيب الذهنية « المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خـــاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان » وهي « ليست من القياس في شيء ، انما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر » (٥٧) . ومن الأساليب الخاصة التي لا تصلح لغير الشعر تقديم النسيب بين يدي الأغراض الشعرية ، والوقوف على الاطلال الذي يكون بمخاطبتها أو باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال أو باستبكاء الصحب على الطلل أو بالاستفهام عن جواب لمخاطب غير معين،أو بتحية الطلول أمراً لمخاطب غير معين،أو بالدعاء لها بالسقيا ، والتفجع في الرثاء وذلك باستدعاء البكاء أو باستعظام الحادث أو بالتسجيل على الأكوان المصيبة لفقد الميت أو بالانكار على من لم يتفجع له من الجمادات ، أو بتهنئة قريعه بالراحة من ثقل وطأته (٥٨) ويكتفي ابن خلدون بهذه الأساليب مؤكداً أن « أمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه » (٥٩).وهو يبيح في « أساليب الشعر » أشياء كثيرة هي « اللوذعية وخلط الجد بالهزل ، والأطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات ، حيث لا تدعو لذلك ضرورة في الخطاب » (٦٠).

فالأسلوب عنده يجمع شيئين هما :

١ ـ مناهج القصيدة الجاهلية في مباشرة الموضوعات التي تخص كل غرض من أغراض الشعر كالبدء بالنسيب ، وطريقة وصف الوقوف على الأطلال ، وطرق الرثاء ، ويسمى ذلك منوالاً أو قالباً ، بمعنى أنه صورة ثابتة تتكرر على نمط واحد لا تجوز مخالفته .

٢ ـ عناصر من عمود الشعر هي الاستعارة والتشبيه والأمثال والوصف . فأساليب الشعر ، عنده . هي الأساليب التقليدية التي اتبعها الشعراء الأقدمون في كل فن مع مراعاة عمود الشعر العربي . وقد راق للأستاذ جمال الدين بن شيخ أن يحلل معنى الأسلوب عند ابن خلدون فانتهى الى أنه يدل على الطرائق المختلفة لالتقاط بعض الحقائق شعرياً ، وعلى الصيغ الشعرية لادراك هذه الحقائق ، وهذا الأسلوب يحكم صلة الشاعر بالعالم ويفرض موقفاً من الموضوع الذي يراد ادخاله في قصيدة . وكلية الأسلوب تتمثل في أن كل باعث من بعض الأغراض الى وصف الموضوع ، وكل تركيب يعبر عن الموضوع ، ينبغي أن يعد من القالب الشعري وفاقاً لموقف الشاعر من هذا الموضوع (٦٠) .

وإذا أردنا أن نخرج من كل ذلك لنصوغ تعريف ابن خلدون صياغة موضحة وجدنا أن الشعر عنده هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة ، المتفق في الوزن والقافية ، المتضمن اجزاء

يستقل كل منها عن الآخر في الغرض والمقصد ، الجاري على أساليب العرب التقليدية والمراعي لعمود الشعر . من هذا يتجلى لنا أن الرجل متأثر بآراء تقليدية متعددة المصادر ، فهو متأثر أولاً بقدامة من حيث تقييده الشعر بالوزن والقافية وايجابه التجويد البلاغي ، آخذ ثانياً من الحاتمي وابن رشيق في كلامهما على الاستعارة والأوصاف ، مقتبس عن الجرجاني والمرزوقي في تناولهما عمود الشعر ، على ما سوف نرى . ولعل هذا هو سبب اخراجه المتنبي والمعري من دائرة الشعراء [٦١] ، فهما قد خالفا أحياناً ، ولا سيما المعري ، مناهج القدماء ، وان لم يخالفا عمود الشعر . لا غرو ان يعد بعض النقاد هذا الموقف القاضي بالتقليد في الألفاظ والأوزان والأغراض والأخيلة أمراً يسد باب الاختراع والابتكار [٦٢] .

**مدرسة الفارابي الارسطية :**

واذا كان قدامة بن جعفر قد تأثر في صياغة تعريفه للشعر بالمنطق اليوناني ، فان الذي تأثر كبير التأثر بالفكر الأرسطي في تعريف الشعر هو الفيلسوف الفارابي ( ت ٣٣٩ هـ ) ثم تبعه نفر من الفلاسفة والمناطقة والنقاد التوفيقيين . وغني عن البيان أن سبب تأثر الفارابي بالأرسطية ، ها هنا ، هو أنه كان يتقن اليونانية حتى شرح مؤلفات أرسطو ودعي من أجل ذلك بالمعلم الثاني ، وعنايته بالفلسفة والمنطق والأدب فضلاً عن الموسيقى والفلك والسياسة أمر لا يجهله الدارسون . فلا غرو أن يشغل نفسه بفن الشعر وهو أدب وموسيقى في آن معاً .

وقد عرّف الشعر بجوهره ، ناسباً كلامه الى « القدماء » لكأنه يتخفف من تبعـة ما يقول أو أنه يقويه بهذه النسبة . يقول : «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر ، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره ، وانما هي أشياء يصير بها الشعر افضل » [٦٣]. ويغلب على الظن أن القدماء الذين يعنيهم أبو نصر الفارابي ، في هذا المقام ، ليسوا عرب الجاهلية بل اليونان ، على الأرجح ، بدليل أنه يستشهد هوميروس الذي يدعوه باوميروش . والواضح أنه أقام الشعر على شيئين أساسيين هما المحاكاة ، أي تقليد العمل أو الصورة في مفهوم أفلاطون ومن تبعه ، والتقسيم المتساوي الأجزاء ، أي الوزن . وهذه الأجزاء ليست تفاعيل العروض العربي ، كما قد يخيل لبعضنا ، بل هي تقسيمات جميع الأمم ، ولا سيما اليونان والفرس، لايقاع الشعر . ولنلحظ هنا بعض الارتباك في تعريف الفارابي وذلك في قوله « مما يحاكي الأمر » لأنه لا يوضح أي أمر يقصد . وقد رأينا من قبل ( أعلاه ٩٣) كيف جعل المحاكاة تشمل الأفعال والأحوال والذوات ، الأفعال والأحوال في شعر اليونان، والذوات في شعر العرب ، فهل يعني « بالأمر » أحد هذه الأشياء الثلاثة فيكون قوام الشعر وجوهره عنده أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأفعال أو الأحوال أو الذوات ؟ ربما ! لكن كيف يؤلف القول مما يحاكي هذه أو بعضها ؟ اذا تذكرنا أن الفارابي يجعل المحاكاة مرادفاً للتشبيه ، سمحنا لأنفسنا بالاستنتاج أن هذا القوام

وذلك الجوهر يتمثلان في القول المتضمن للتشبيه . وهكذا يستحيل الشعر عنده تشبيهاً موزوناً .

ويفاضل الفارابي بين المحاكاة والوزن فيؤكد أن « المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة » هما أعظم ما في قوام الشعر ، وان أصغر ما فيه الوزن ، الا أن الوزن شرط ضروري للشعر لأن المحاكاة لا تكفي وحدها لاعتبار القول شعراً . والكلام الذي فيه محاكاة من غير وزن يعد عنده قولاً شعرياً ، كما رأينا ، « فإذا وزن مع ذلك وقسم اجزاء صار شعراً » (٦٤) . هذا التمييز بين ما هو شعر وما هو شعري أمر جدير بالملاحظة ، لدقته . ولأنه يكشف عن نزوع الفارابي نحو تخصيص المحاكاة بالشعر ، فكل ما فيه محاكاة أما أن يكون شعراً وأما أن يكون فيه شعر ، واذن فالمحاكاة خصوصية شعرية لا نثرية .

يبقى ان الأشياء العرضية التي يصبح بها الشعر أفضل هي الألفاظ المحدودة والمعاني المفهومة وأشياء أخرى ، مما سوف نعرض له ، وخاصة القافية .

فالفارابي لا يجعل القافية من جوهر الشعر وقوامه ، وسبب ذلك أن كثيراً من الأمم التي اطلع على اشعارها أقل من العرب عناية بنهايات الأبيات (أنظر أعلاه ٣٦ - ٣٧) ، فهو يريد ، على ما يبدو ، أن يكون ذا نظرة عالمية شاملة الى الشعر لا تختص بالعرب بل بجميع الأمم التي يعرف شعرها ، وتعتمد بصفة خاصة على الشعر اليوناني . وموقفه هذا أول موقف من نوعه في النظر الى الشعر ، لأن المؤلفين كانوا قبله ، وظل أكثرهم بعده ، يؤسسون نظرياتهم في الشعر ونقده على ديوان الشعر العربي . وكان الشعر خصوصية عربية محضة ، أوَلـم يقل الجاحظ قولته المشهورة : « وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب » ثم تبعه الكثيرون من بعد ؟

وتعريف الفارابي يسقط تعريف قدامة آليا . لأن ما يراه جوهراً وخصوصية شعرية ، وهو المحاكاة ، لا يرد في تعريف قدامة . وقد ألمح هو الى ذلك حين جعل اللفظ الغريب أو المشهور ، والمعاني المفهومة والايقاع والوزن والقافية واللحن من الأعراض التي تكمل الشعر ، وجميع الأسباب التي تكون منها حد الشعر عند قدامة تدخل ضمن هذه المكملات إذا صح التعبير ، ونعني : اللفظ والوزن والتقفية والمعنى (٦٥) . فتعريف قدامة ، اذا حوكم بآراء الفارابي ، يبدو تعريفاً وصفياً أو ما قد تصح عليه تسمية المناطقة : التعريف بالرسم ، لأنه يتضمن الصفات العرضية غير الذاتية أو الجوهرية . وهو بالتالي تعريف غير مقبول .

ولا ريب أن الفارابي منحاز الى اليونان ، في هذا الموضوع ، فالعرب أشد الناس عناية بالقافية ، والقافية عنده عرض ، في حين أن اليونان لم يعرفوا الشعر المقفى الا بأخرة ، فهم قد تركوا هذا العرض . ولعل سبب هذا الموقف هو اطلاع الرجل على النظرية الأرسطية وانبهاره

بها ، ومن المحتمل أن كونه من تركستان ساعد على ذلك ، وان كنا لا نحاول أن نتهمه بالشعوبية .

ويمضي الزمن نحواً من قرن ، والناس لا يعيرون كلام الفارابي التفاتاً ، لكأنه لم يلق قبولاً منهم ، أو عساه لم يذع بينهم ، أو لعل من اهتم له منهم لم تقع كتبه بين أيدينا حتى اليوم ، الى أن يجيء الشيخ الرئيس أبو علي ابن سينا ( ٣٧٠ ـ ٤٢٨ هـ ) فيعرف الشعر قريباً مما عرفه به الفارابي ، وسبب ذلك ، على ما نظن ، اهتمام الرجل للفلسفة والمنطق واللغة واسهامه في نشر التراث الفلسفي والعلمي القديم ، ولا سيما تعاليم أرسطو ، على ما هو معروف ، فالراجح أنه اطلع على كتابات الفارابي في الشعر ، ولا ننس انه هو أول من تناول موضوع المحاكاة والتخييل بعده ، وكلا الرجلين ، على كل حال استقى من معين واحد .

يقول : « الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة » [٦٦] . وينبغي أن نشير الى فرقين بين تعريف الفارابي وتعريف ابن سينا : الأول هو استبدال التخييل بالمحاكاة ، أي النتيجة النفسية للمحاكاة بالمحاكاة . وهذا يوضح المنحى النفسي المغلب عند ابن سينا ، والثاني هو أن أبا علي لم يجعل القافية عرضاً ، وان كان تحليل تعريفه قد ينتهي الى ذلك ، فهو يميز بين شعرين : شعر العرب وشعر غيرهم. شعر العرب كلام مقفى وشعر غيرهم دون قافية ، فالعرب استثناء، والاستثناء لا يصنع القاعدة ، ونخلص الى أن القافية ليست أمراً جوهرياً في الشعر بل التخييل والوزن والتساوي . فمن المحتمل أن يكون الرجل قد اقتبس تعريف الفارابي مع قليل من التلطف وذلك بإدخال القافية عنصراً من عناصر الشعر العربي ثم بشرحه لمعناها . ولا يخلو كلامه ، مع ذلك ، من غموض.وقد تساءلنا آنفاً عن معنى عدد ايقاعي ، وأقوال ايقاعية ، وعدد زمانه ، وأين يختم القول ؟ كل هذه أمور بحاجة لتوضيح وان كان بوسع أحدنا أن يخمن أن العدد الايقاعي يقصد به الأرجل في الشعر اليوناني ، والأوتاد والأسباب في الشعر العربي ، وان الأقوال الايقاعية يراد بها مجموع الكلمات التي تؤلف وزن الشطر أو البيت الشعري والخاضعة للوزن ، وان خاتمة القول هي، ها هنا ، نهاية البيت . لكن يبقى عدد الزمان وهو مـا لم نجد تفسيـراً . ثم أن العدد الايقاعي ، اذا صح فهمنا له ، موجود في كل كلام الا اذا كان محدوداً ، وهذه الحدود في الشعر هي الوزن المتساوي ، وهكذا يصبح الوزن والتساوي شيئاً واحداً ، أو أن التساوي تفسير للوزن ولهذا لم يكن ينبغي فصلهما . ( قارن أعلاه ص ٢٥) .

ثم يمضي قرن آخر ونيف والناس يهملون تعريف الفيلسوفين وكأن أمر المدرسة الأرسطية لا يعنيهم منه شيء ، فهي غريبة عن العقل النقدي العربي . ويظهر رجل ثالث ممن نقل أو لخص أرسطو هو ابن رشد ( ت ٥٩٥ هـ ) ليشير الى « أن القول الشعري هو المغيَّر » أي « أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ، ووجد له فعل الشعر » . وهو يقصد بالتغيير

الخروج من الحقيقة الى المجاز أو الصور البيانية والبديعة بصورة عامة ، ولا سيما الاستعارة . ويوضح ذلك بأن « التغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه . وبالجملة : باخراج القول غير مخرج العادة مثل : القلب ، والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الايجاب الى السلب ومن السلب الى الايجاب وبالجملة : من المقابل الى المقابل . وبالجملة،بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً[٦٧]«وما عدا هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية الا الوزن فقط » [٦٨] .وهكذا يكون الشعر عند ابن رشد هو القول الموزون المغير . وكلام الرجل مضطرب فيه ابهام . وإذا كان المجاز والخروج عن العادي يدخل في الشعر فما بال القلب والتقديم والتأخير والتغيير من السلب الى الايجاب ومن الايجاب الى السلب ؟

لكن من الحق علينا أن نستدرك أن الرجل كان قد فرق بين « الشعر بالحقيقة » وبين «الأقاويل» مؤكداً أن الشعر يجب أن يجمع المحاكاة والوزن معاً مثل أشعار أميروش،أما الأقاويل الموزونة التي تتناول الطبيعيات فهي احرى أن تسمى أقاويل من أن تسمى شعراً ، و « أحرى أن يسمى صاحبها متكلماً من أن يسمى شاعراً » . ويشترط ابن رشد للشعر اتحاد الوزن ، وان كان ذلك غير موجود في الشعر اليوناني [٦٩] . واذن فالشعر عنده هو القول المغيّر الموزون المتفق الوزن والذي فيه محاكاة . فالمصطلح الجديد الذي استحدثه ابن رشد وفارق فيه الفارابي هو « التغيير » الذي يغلب عليه المجاز ، فالمحاكاة الشعرية عنده اذن يغلب عليها المجاز . وشيء آخر هو مصطلح القول الشعري الذي استعمله الفارابي بمعنى القول المحاكي غير الموزون ، وهو عند ابن رشد مرادف للشعر على ما يبدو .

ثم بعد نحو القرن يطل أرسطي جديد هو حازم القرطاجني ( ت ٦٨٤ هـ ) لكنه أرسطي لم يتنكر للقدامية بل حاول أن يؤلف بينها وبين الأرسطية العربية ، اذا صح التعبير ، وقد عرّف الشعر تعريفين: الأول أقرب الى حد قدامة للشعر وان كان متصلاً بمعنى التخييل والمحاكاة معاً ، مضافاً اليهما عنصر الاغراب . يقول : « الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، ليحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من الاغراب » [٧] .

والتعريف الثاني كاد يقتبسه عن ابن سينا حرفياً وهو « الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها ـ بما هي شعر ـ غير التخييل » [٧١] . فهو اذن يتأرجح بين الانحياز

للشعر العربي وبين حياده بازاء جميع الشعر في العالم . هو منحاز للشعر العربي ، وذلك أنه ينظر الى القافية كعنصر أساسي أولي من عناصر الشعر على غرار قدامة ومن تابعه، غير فاصل بين ما هو جوهري وما هو عرضي في الشعر على غرار المعلم الثاني ، بل مقيم الشعر على أركان ثلاثة هي الكلام والوزن والقافية جاعل ما عدا ذلك غاية لازمة له ، متناول مايشبه سر الصناعة الشعرية في مصطلح ابن رشيق ـ والغاية المعنية هي قبول خطة الشاعر سواء اكانت سلبية أم ايجابية ، مما قد يعني أن الشعر نوع من الاقناع ، وهذه نظرة سوف ينشأ عنها ما سمي القياس الشعري ـ ماحضٌ الشعر خصوصية الاغراب ، معلل ذلك بما يشبه التحليل النفسي ، يقول : « ان الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »[٧٢] فغاية الشعر نفسية يراد بها التأثير في المتلقي واثارة انفعاله . وهو محايد بازاء جميع أنواع الشعر ، على أسلوب الفارابي ، وذلك أنه يعتبر القافية زيادة يتميز بهـا الشعر العربي ، بمعنى أنها ليست من جوهر الشعر . هذا على كل حال شأن من يحاول الجمع بين قدامة وابن سينا .

وحازم ، كالجاحظ ومن تابعه ، يرفض ما يمكن تسميته الاتفاقية أي عدم القصد أو الرضوخ لقانون ، كما يرفض السوقية ، وهو لذلك يستجهل القائلين بأن الانسان لا يحتاج في الشعر الى أكثر من الطبع و « بأن كل كلام مقفى موزون شعر » و « بأن الشعرية في الشعر انما هي نظم أي لفظ اتفق نظمه ، وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق ، لا يعتبر في ذلك قانون ولا رسم موضوع » . وهو لذلك يهاجم بعض محترفي الشعر في زمانه ، أولئك الذين يأخذون من كلام السوقة ويجعلونه « في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي يتقدم بها الشعر . وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه الا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقي ، منزلة الحصير المنسوج من البردى وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير ، لم يشتركا الا في النسج كما لم يشرك الكلامان الا في النسج » [٧٣] فالوزن والقافية عنده بمثابة النسج للثياب ، لا قيمة له الا في المادة التي يعمل على ابرازها . والمعول على المادة دائماً . وهذا قد يدخلنا في خضم اللفظ والمعنى الذي سنفرد له فصلاً خاصاً من بعد . لكن لا يفوتنا أن نذكر في هذا الصدد بأن هذا الكلام سيترجم عند ابن خلدون بما سوف يسمى « أساليب العرب » ( أعلاه ٢٠٢ ـ ٢٠٣ ) .

ويسبق حازم أيضاً الى موضوع الرؤية الشعرية التنبؤية ، وذلك اذ ينسب الى ابن سينا كلاماً لا نجده في كتبه المعروفة لدينا ، وفيه أن غير العرب « كانوا ينزلون الشاعر منزلة النبي ، فينقادون لحكمه ويصدقون بكهانته » [٧٤] مبرهناً بهذا الكلام على رأيه بضرورة تهيؤ النفس للشعر واعتقادها « أنه حكم وأنه غريم ، يتقاضى النفوس الكريمة الاجابة الى مقتضاه ، بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة . هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر » [٧٥] .

وسواء أكان الكلام الأول لابن سينا أم لغيره ، وسواء اعتقد العرب بالشعر هذا الاعتقاد ام لا ، فإن استشهاد حازم بذلك ، في معرض تأييده لرأيه ، يدل على اقتناع منه به ، ولهذا يجوز لنا أن نستنتج أن الشعر عنده قريب من النبوة والكهانة ، وينبغي للنفس أن تنقاد له وتصدقه ، فالقدرة على الايحاء بالصدق هو الشرط الثاني للشعر كما أشرنا الى ذلك منذ قليل بلفظ آخر ، اما أن يكون الشعر غريباً فهذا ما لم يتضح لنا معناه ، وان كنا نظن أن الصورة البديعية هي التي أملته .

- فحازم قد أخذ ، اذن ، عن قدامة والفيلسوفين وانفرد بمذهبه النفسي ، المؤسس في الواقع على مفهوم التخييل عند ابن سينا ، كما انفرد بموضوع الرؤية الشعرية التنبؤية التي حاول أن يضيفها الى ابن سينا دعماً لرأيه في أغلب الظن .

**الصراع بين القدامية والأرسطية :**

وجملة القول أننا نستطيع قسمة المراحل التي عُرّف فيها الشعر مرحلتين : مرحلة ما قبل الأرسطية ، ومرحلة ما بعد الأرسطية .

المرحلة الأولى تمتد من الجاهلية حتى أواخر القرن الهجري الثالث ، قبل ذلك قليلاً أو بعده قليلاً ، وتحد بقدامة بن جعفر والفارابي ، والمرحلة الثانية من أوائل القرن الرابع ، وبالتحديد ابتداء من قدامة والفارابي ، وانتهاء بالقرن الثامن الهجري على ما رسمنا لانفسنا من خطة .

فأما المرحلة الاولى فتلمّسٌ لطريق الشعر بكثير من الارتجال والبساطة والتعميم، وبأقوال يخامرنا الشك في صحة نسبتها الى أصحابها ، وهي على كل حال لا تعتبر تعريفات بالمعنى الصحيح ، بل هي أوصاف غامضة محكومة بالأخلاق الاسلامية في أكثرها ، وان كنا قد نؤنس في بعضها الماحاً الى الوزن. فـي هذه المرحلة لم يجتمع الوزن والقافية في تعريف واحد أبداً ، بل لم يذكر الوزن اطلاقاً ، وانما أشير الى النظم في كلام الناشىء الأكبر وابن طباطبا ، والنظم مصطلح مبهم يحتمل عديداً من التأويلات .

على أن المرحلة الثانية اتسمت بالأثر الأرسطي الشكلي عند قدامة، والمضموني عند الفارابي،وهما متعاصران . وقد سار هذان الاتجاهان الأرسطيان في خطين متوازيين،فكان لكل منهما اتباعه ، لكن الغلبة كانت للاتجاه القدامي الشكلي وذلك لأنه وافق الواقع الشعري العربي المؤسس في نمطه الموسيقي اللفظي على الوزن والقافية . ولم ينهج النهج المضموني بعد الفارابي الا اثنان نقلا عن أرسطو بتصرف وتشويه ، فهما يسجلان افكاره أو يعرّبانها ، ونعني بهما ابن سينا وابن رشد ، وثالث يعد بحق مؤسس المدرسة الأرسطية العربية المستقلة ، نعني به القرطاجني ، الذي لم ينقل أو يختصر بل أفاد بالوساطة ، آخذاً عن ابن

سينا والفارابي، ومؤلفاً لنظرية خاصة به ، منهياً الصراع بين الاتجاهين الى ما يشبه الزواج ، مدخلاً فوق ذلك الى النظرية المفهوم النفسي والقول بالتنبؤ الشعري ، فكان في نظريته اصالة تستقل عن القدامية والارسطية معاً .

وهذا الصراع بين تيار قوي فرض نفسه باستمرار،نعني التيار القدامي ، وتيار ضعيف كان يظهر أثره بين القرن والقرن،نعني التيار الفارابي ، لم يخل من تلاقح ، فأخذ بعض انصار التيار الأول بمفهوم المحاكاة والتخييل قارنين اياه الى عنصري الوزن والقافية ، وذكر بعض انصار التيار الثاني القافية كعنصر في الشعر العربي أساسي ، مع اشعارهم بأنه نافلة غير ضرورية في غيره . لكن يبقى التيار القدامي هو الأكثر اصالة لأنه لم يكن نقلاً بل افادة من منطق .

وفي حين توقف التيار الثاني عند القرطاجني، استمر التيار الأول حتى ابن خلدون بل حتى عهد قريب منا ، وان كان ابن خلدون لم يكن أكثر من شاهد يجمع الآراء بحيطة وارتباك دون أن يتدخل في المعركة تدخلاً حاسماً .

## الحواشي

(١) شرح ديوان حسان بن ثابت ـ ضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي . دار الأندلس، بيروت ١٩٧٨ ص ٣٤٨
(٢) انظر اللسان مادة لبب
(٣) أنظر نفسه مادة شعر . والمظفر العلوي ـ نضرة الاغريض . ص ٧ ـ ٨
(٤) ابن ابي عون ـ التشبيهات ـ ص ٣٥٠ والمرزباني ـ الموشح . ص ٣٥٧ . والمظفر بن الفضل ـ نضرة الاغريض ص ٤٢٢ . والاعلام مادة: المتوكل بن عبد الله بن نهشل الليثي. والناقر: المصيب. الخصل: ما يخاطر عليه في النضال .
(٥) انظر النهشلي اختيار من كتاب الممتع ص(٣١)والعمدة. ط. دار الجيل ١/٢٧ و٢٨ .
(٦) انظر ونسنك وآخرين ـ المعجم. مادة: شعر .
(٧) انظر العقد ٥ / ٢٨١
(٨) طبقات الشعراء. ليدن ص ١٠ .
(٩) العمدة نفسه وص ٢٨
(٩) العمدة ص ٢٩
(١٠) العقد ٥ / ٢٧٨
(١١) نفسه ٥ / ٢٨١
(١٢) العمدة ص ٣٠
(١٣) نفسه
(١٣أ) الشعر والشعراء . دار الثقافة ص ٣٩
(١٤) طبقات الشعراء، المقدمة .
(١٥) الشعر والشعراء نفسه
(١٦) الحيوان . تحقيق هارون ١/٧٢ .
(١٧) انظر المعري . رسالة الغفران . ص ٣٢٤ .
(١٧أ) الشعر والشعراء ص ٢٦
(١٨) وكان شاعراً جعله بعضهم في طبقة ابن الرومي والبحتري . أصله من الأنبار واقام ببغداد مدة طويلة ، وخرج الى مصر فسكنها وتوفي بها ، واشتهر بابن شرشير . وكان متكلماً عالماً بالأدب والدين والمنطق والنحو . قارن الاعلام . مادة : عبد الله بن محمد .
(١٩) العمدة . القاهرة ١٩٢٥ ، ٢/٩١ .
(٢٠) أنظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٦٤ عن البصائر والذخائر
(٢١) العمدة ٢ / ٩٢ ـ ٩٣
(٢٢) انظر عيار الشعر ص ٣ ـ ٤ وقارن بعباس ـ تاريخ النقد ص ١٢٤ .
(٢٣) الحيوان ١ / ٩
(٢٤) انظر الحاجري ـ الجاحظ حياته وآثاره . دار المعارف. القاهرة ١٩٦٢ ص ٣٢١ .
(٢٥) البيان والتبيين . الطبعة الرابعة ١/٣٨٣ وقارن الحاجري نفسه ٣٢٤ .
(٢٦) البيان والتبيين ٣ / ٢٩٥
(٢٦) الباقلاني ـ اعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر ص ٦ و ٥١ ـ ٦٢
(٢٧) انظر دلائل الاعجاز .تصحيح وتعليق أحمد المراغي ص ٥٤ وما بعدها .
(٢٨) قدامة ـ نقد الشعر ١١ و ١٧
(٢٩) أنظر نفسه ١٨٤ و ١٩٣ وقارن أحمد بدوي ـ أسس النقد ١٠٥ ـ ١٠٦
(٣٠) انظر الحاشية ٢٨ .
(٣١) نقد الشعر ٢١ و١٦٤ .
(٣٢) نفسه ٢٨ و ٤٢ و ١٥٧

(٣٣) انظر الموازنة بين أبي تمام والبحتري . تحقيق احمد صقر ص ٤٠٠
(٣٤) كتب ذكرها له ياقوت ـ معجم الادباء ٨ / ٨٥ ـ ٨٦
(٣٥) انظر الحاتمي ـ الرسالة الموضحة ص ٢٥
(٣٦) انظر ابن فارس ـ الصاحبي في فقه اللغة ص ٢٧٣ وقارن باحسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٢٣٩
(٣٧) العسكري ـ كتاب الصناعتين الآستانة ١٣٢٠ هـ ص ٤٣ .
(٣٨) التوحيدي ـ المقابسات ص ٣٥٩
(٣٩) انظر شرح ديوان الحماسة ١ / ٨
(٤٠) رسالة الغفران ، ص ٢٥١ .
(٤١) أنظر محمد سليم الجندي : الجامع في اخبار ابي العلاء ، دمشق ١٣٨٢ هـ/١٩٦٢م ، ٢/٩١١ ـ ٩١٤و١/١٩٩
(٤٣) العمدة ١/١٩٩ .
(٤٤) نفسه ١٢٢
(٤٥) نفسه ١٢٨
(٤٢) نفسه ٢ / ٩١٠ وقارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٣٨٧
(٤٦) نفسه ١٩٩
(٤٧) نفسه ١٢٣
(٤٨) البيان والتبيين . تحقيق هارون .الطبعة الرابعة ١ / ٢٨٨ ـ ٢٨٩
(٤٩) العقد ٥ / ٢٨٣
(٥٠) الباقلاني ـ اعجاز القرآن ٥٤ ـ ٥٥
(٥١) انظر ديوان ابن خفاجة . تحقيق الدكتور السيد مصطفى غازي . منشأه المعارف . الاسكندرية ١٩٦٠ ص ٩ وقارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ٤٩٨
(٥٢) انظر البديع في نقد الشعر ص ٢٨٩ وقارن محمد غنيمي هلال ـ المدخل ص ٢٦٥ .
(٥٢ٍ) انظر المثل السائر ٢ / ٣٤٢
(٥٣) أنظر نضرة الاغريض . تحقيق نهى الحسين ص ١٠ ـ ١١
(٥٤) تاريخ العلامة ابن خلدون . مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٦٧ ، ١ / ١٠٩٣ و ١١٠٣ .
(٥٥) نفس المصدر ص ١١٠٤
(٥٦) نفس المصدر ١٠٩٧ ـ ١٠٩٨
(٥٧) نفس المصدر ١٠٩٩ ـ ١١٠٠، ١١٠٢
(٥٨) نفس المصدر ١٠٩٤ و ١١٠٠ ـ ١١٠١
(٥٩) نفس المصدر والصفحات
(٦٠) نفس المصدر ١٠٩٥
(٦٠ٍ) V. J. E. BENCHEIKH, POéTIQUE ARABE, PARIS 1975 P 58
(٦١) ابن خلدون نفس المصدر ١١٠٤
(٦٢) انظر سليم الجندي ـ الجامع في اخبار ابي العلاء واثاره ٢/٩٠٨ ـ ٩٠٩ .
(٦٣) انظر جوامع الشعر في تلخيص كتاب ارسطاطاليس في الشعر تحقيق محمد سليم سالم . ص ١٧١ ـ ١٧٢ . او كتاب الشعر للفارابي ـ مجلة شعر . بيروت خريف ١٩٥٩ ص ٩١ ـ ٩٢
(٦٤) نفس المرجع الصفحة وانظر اعلاه ٢٢ .
(٦٥) نفس المرجع والصفحة
(٦٦) انظر بدوي ـ فن الشعر ص ١٦١ . واعلاه ٢٤ ـ ٢٥ .
(٦٧) انظر فن الشعر ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣ .
(٦٨) نفسه ص ٢٤٣
(٦٩) ٢٠٤
(٧٠) منهاج البلغاء ص ٧١
(٧١) نفسه ص ٨٩
(٧٢) نفسه ص ٧١
(٧٣) نفسه ٢٦ ـ ٢٨ ، ١٢٥
(٧٤) نفسه ص ١٢٢
(٧٥) نفسه ١٢١ ـ ١٢٢

# الفصل الثاني
# التفريق بين الشعر والنثر

الآن وقد تبينا مفاهيم العرب المختلفة للشعر ، يجدر بنا أن نستقري آراءهم في الخلاف الذي يجدونه بين الشعر والنثر ، أو آصرة القربى التي يتلمسونها بينهما ، ونبدأ بالشق الأول :

ينسب الجاحظ إلى سهل بن هارون ( ت ٢١٥ هـ ) أنه قال بصعوبة اجتماع اللسان البليغ والشعر الجيد في إنسان واحد ، وكذلك الأمر في اجتماع بلاغة الشعر وبلاغة النثر ، التي يسميها بلاغة القلم [١] ، لكأن لكل من الفنين شخصية مستقلة متميزة ، وكأن لكل من الشاعر والناثر تكويناً خاصاً . وتفريقه بين الشعر والنثر البليغين قد يعني أنه يحصر الفن الكتابي بما هو بليغ وحسب ، وأن الإسفاف ، أي غياب الفن ، قد يضيّق المسافة بين الحيزين .

أما الجاحظ ( ت ٢٥٥ هـ ) فلا يقبل استعمال ألفاظ المتكلمين في الشعر إلا على وجه التظرف والتملح ، كفعل أبي نواس في بعض شعره [٢] . وهذا يعني ضمناً أنه يفرق بين الشعر وبين مصطلحات علم الكلام ، وعلم الكلام في الأغلب منثور ؛ كما يعني أنه يرى في تلك المصطلحات حلية يراد بها شيء خارج عن دائرة الشعر، أما إذا كان كلام المتكلمين منظوماً فالراجح أنه لا يعدّه شعراً .

ويوحي ابن أبي عون ( ت ٣٢٢ هـ ) أن نثر الشعر يؤدي الى تشويهه ، وذلك إذ يذكر أبياتاً للطائي تجمع ، في رأيه ، إلى حسن التشبيه والاستعارة براعة المعنى ، مؤكداً أن حسنها يتأتى من « اتصال نظمها ورصفها ؛ ولو فككنا أبيات التشبيه من الأبيات التي تدل عليها وتشير إليها » في هذه الأبيات أو في غيرها من الشعر الذي اتسق نظمه « لجاء البيت مبتوراً منقطعاً ، ولقلت الفائدة فيه وضاقت المتعة منه » [٣] والنظم هنا لا يعني إقامة الوزن بل هو ، في أغلب الظن ، حسن التأليف ، على ما أشرنا اليه آنفاً ، ويتصل بنظرية النظم التي سيتوسع بها الجرجاني على ما هو معروف . وإذن فهنـاك فكرة الاتصال والانتظام اللذين لايمكن أن ينقضا

بالنثر دون إصابة الشعر في جوهر كيانه ، وهو الفائدة والمتعة . فالشعر وحدة تأليفية متكاملة تأخذ قيمتها من اتساقها لا من وزنها وقافيتها وحدهما .

حتى هذه المرحلة ما زال الفصل بين الشعر والنثر تعريضاً لا تصريحاً ، إلى أن يجيء الفارابي ( ت ٣٣٩ هـ ) فيميز تمييزاً واضحاً بين الشعر والنثر ، ولعله أول من فعل ذلك ، إذ جعل المحاكاة ، وهي عنده ايهام بالمشابهة بين صورتين محسوستين أو بين فعلين ، أعظم ما في قوام جوهر الشعر ، ورأى الوزن أصغر ما في هذا القوام .(أعلاه ٢٠٤) والطريف عنده أنه لم يُخرج القول الذي يتضمن محاكاة وليس فيه وزن بإيقاع من مجال الشعر الى مجال النثر ، بل وجد له مجالاً وسطاً بين الأمرين هو اعتباره « قولاً شعرياً » يمكن إذا وزن وقسّم اجزاء أن يصبح شعراً (أعلاه ٢٠٥). وهذه النظرة تبدو متقدمة جداً في ذلك العصر، أي القرن الهجري الرابع ، وربما نهاية الثالث ، وتقدم ركيزة هامة للقائلين اليوم بالشعر المرسل . وهي ، دون ريب ، متأثرة بالفكر الأرسطي الذي يذهب الى أن الشاعر يكون شاعراً بفضل المحاكاة لا الوزن [٤] ؛ ولذلك يهمل الفارابي القافية ، في هذا المقام ، لأنها عنده مما يكمل الشعر وليست من جوهره ، علماً بأن اليونان لم يعنوا بالقافية إلا في وقت متأخر نسبياً [٥] ( أعلاه ٣٧ ) .

وقد حاول أبو سليمان السجستاني المنطقي ( ٣٨٠ هـ ) أن يفرق بين النظم والنثر بأسلوب فلسفي،فأشار الى أن«النظم أدلّ على الطبيعة،لأن النظم من حيّز التركيب،والنثر أدلّ على العقل ، لأن النثر من حيّز البساطة » [٦] . فالفرق إذن بين النظم وبين النثر هو الفرق بين الطبيعة والعقل ، ولعله يقصد بالطبيعة الغريزة أو الطبع ، وهذا أمر يفجؤنا لأن ما يتسارع الى أذهاننا أن الغريزة أقرب الى البساطة ، والعقل أقرب الى التركيب ، لكن يبدو أن صاحبنا يريد : أن الغريزة تتلقى الأمور ببنيتها المركبة وبغموضها ، بينما يميل العقل الى التحليل والتوضيح . ويحاول أبو سليمان بعد ذلك أن يبين سبب قبولنا للمنظوم أكثر من قبولنا للمنثور فيرى « أنّا بالطبيعة أكثر منا بالعقل ،والوزن معشوق الطبيعة والحس ، ولذلك يغتفر له ما يعرض من الاستكراه في اللفظ [ ... ] ومع هذا ففي النثر ظل من النظم،ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا ولا طاب ولا تحلّى ، وفي النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت مصادره » [٧] وإذن فالانسان ، في رأي أبي سليمان ، غريزيّ عفويّ ، والغريزة تحب الوزن فهي تحب الشعر وتتجاوز عن عيوبه . والنظم حلاوة والنثر تمييز ، ولا بد من اجتماع الأمرين في كل عمل ادبي حتى يكون مقبولاً .

والواقع أن هذا الكلام يجمع بين رأيي عيسى الوزير ( ؟ ) وابن هندو الكاتب ( ت ٤٢٠ هـ ) . فالأول يزعم أن « النثر من قبل العقل ، والنظم من قبل الحس ، ولدخول النظم في طي الحس دخلت اليه الآفة وغلبت الضرورة، واحتيج الى الإغضاء عما لا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر » [٨] والثاني يذهب الى أن في المنظوم نثراً من وجه ، وفي المنثور نظماً من وجه [٩] .

وهذه الآراء يسجلها أبو حيان التوحيدي ( ت بعد ٤٢١ هـ ) ثم يجملها بقوله إن « أحسن الكلام ما رق لفظه ، ولطف معناه ، وتلألأ رونقه ، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم » [١٠] فغاية هذين الفنين أن يتشابها في رأيه .

والذي يهمنا أن أبا سليمان المنطقي تصور حيّزين مستقلين : حيّز النظم وحيّز النثر ، واصفاً الأول بالتركيب والثاني بالبساطة ، ناسباً للأول الحلاوة وللثاني الوضوح وسهولة المنال . لكنه لم يستطع أن يضع حداً فاصلاً بين الحيّزين ، بل أبقى لكل منهما ظلّاً في الآخر ، لكأنه لا يؤمن بالشعر الخالص ولا بالنثر الخالص . إلا أن امتزاج الفنين ليس امتزاجاً بالمعنى الحقيقي ، بل هو دخول قدر ضئيل من كل منهما في الآخر بما لا يبدل جوهره .

والراجح أن أبا سليمان يعني بالنظم الشعر، وإلّا لم يتكلم على الوضوح والحلاوة واغتفار اللفظ المستكره الذي يقابل في تعبير العروضيين ، في ظننا ، مصطلح ضرورات الشعر . ولو أراد بالنظم حسن التأليف لم يقارن بينه وبين النثر ، لأن نظرية النظم بهذا المعنى تشمل النثر والشعر معاً .

ولم يكتف صاحبنا بالتفريق بين طبيعة النثر وطبيعة الشعر بل لجأ الى التفريق بين قيمتيهما أيضاً ، مائلاً مع النثر على النظم ، وذلك طبيعي من فيلسوف لم يُعرَف بالشعر . إنه ليقرر أن كلا الفنين شريف لكن شرف النثر في جوهره ، وشرف النظم في عَرَضه . والجوهر الذي يقصده هو الوحدة التي تتجلى في النثر أكثر من تجليها في النظم . والنتيجة أنّ « مرتبة النظم دون مرتبة النثر ، لأن الواحد أوّل ، والتابع له ثان » [١١] . لعله بهذا الأسلوب السوفسطائي يومىء إلى نهج القصيدة العربية المتعددة الموضوعات ، ولا سيما قصيدة المديح التي يبتدىء الشاعر فيها ، عادة ، بالغزل ثم ينتقل الى وصف الرحلة ثم الى تعداد مزايا الممدوح النفسية والجسدية ، أو ما أشبه ذلك من مناهج القصيدة العربية القديمة التي تتميّز بالتنقل من موضوع إلى آخر . ولعله ، في المقابل ، يلمح الى الكتب العلمية التي تحصر فصولها بموضوعات محددة . إذا صدق ظننا فإنه لا بد من التنبيه الى أن بعض القصائد القديمة اتسم بوحدة الموضوع ، وإلى أن مفهوم الأدب ، سواء في الشعر أو النثر ، كان يقتضي التخلص من موضوع إلى آخر والمراوحة بين الجد والهزل ، وذلك دفعاً للسأم وتنشيطاً للقارىء ، وقلما انفصل العلم القديم عن الأدب . لهذا فإن التفريق بين النثر والنظم بغلبة الوحدة على أحدهما أمر لا يجد له سنداً قوياً في تراث العرب القدماء .

وأخيراً يفرق أبو سليمان بين عدة أنواع من البلاغة ، من بينها بلاغة الشعر وبلاغة النثر . وهذه هي المرة الأولى التي يُميَّز فيها بين الشعر والنثر صراحة . لكن تمييزه لم يكن واضحاً لأنه جعل بلاغة الشعر تتمثل في القبول ، وانكشاف المعنى، والبراءة من غرابة اللفظ ، والكناية اللطيفة ، والتصريح احتجاجاً ، والمؤاخاة ، والمواءمة . كما يجعل بلاغة النثر تتمثل في

اللفظ المتناول ، والمعنى المشهور ، والتهذيب ، وسهولة التأليف ، وسلامة المراد ، وعلو الرونق ، ورقة الحواشي ، والأمثلة الخفيفة المأخذ ، وغير ذلك(١٢) . ولأحدنا أن يسأل : أي صفة من صفات بلاغة الشعر هذه لا يمكن أن تنطبق على بلاغة النثر ، وكيف يكون التهذيب وعلو الرونق ورقة الحواشي من صفات النثر لا الشعر ؟.

وبكلمة ، إن أبا سليمان يفرق بين الشعر والنثر بصفات أساسية هي في النثر : البساطة والوضوح لقربه الى العقل ، وغلبة الوحدة ، وبلاغة ذات خصائص مميزة ، وهي في الشعر التركيب والحلاوة لقربه من الغريزة ، وضعف الوحدة ـ إذا صح الاستنتاج ـ وبلاغة أخرى ذات خصائص مميزة مختلفة .

وقد وقف ابن الأثير ( ت ٦٣٧ هـ ) على كلام لأبي إسحاق الصابي ( ت ٣٨٤ هـ ) يفرق فيه بين الكتابة ، أي النثر ، وبين الشعر ، لا بالمحاكاة كما صنع الفارابي بل بالوضوح والغموض من جهة ، وبالأغراض ( أي الفنون ) الشعرية من جهة أخرى . فالترسل ( النثر ) عنده « هو ما وضح معناه » وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة . أما الشعر فأفخره «ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه » وسبب ذلك ، ليس طبيعة الشعر ، بل مساحة الكلام المحدودة المتيسرة للشعر ، ولا سيما في الأوزان ، فضلاً عن أن أبيات الشعر مستقل بعضها عن بعض إلا في التضمين ، وهذا معيب . « فلما كان النَفَس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضل في المعنى ، فاعتمدوا أن يلطف ويدق ، والنثر على مخالفة هذه الطريق »(١٣) .وهكذا تدور الصنعة الشعرية على المعنى ، وتعتمد الاحتيال على مساحة اللفظ بالتلطف والدقة من أجل إبراز هذا المعنى ، لكن الأمر يؤدي الى الغموض ، فالغموض ليس شيئاً مقصوداً لذاته ، ولا طبيعة في الشعر ، بل أمر تفرضه العروض .

ويتوهم قارىء الحاتمي ( ت ٣٨٨ هـ ) أن الرجل يوحّد بين الشعر والنثر وذلك حين يتابع ابن طباطبا ( ت ٣٢٢ هـ ) في أن القصيدة تأتي كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة « في تناسب صدورها واعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها » حتى لا ينفصل جزء منها عن جزء (١٤) ، لكنه لا يلبث أن ينتبه إلى أن الحاتمي ـ دَعْ أنه لم يـفِض إفاضة ابن طباطبا في الربط بين القصيدة والرسالة ـ لم يتناول في تشبيهه هذا جوهر الشعر والنثر بل أقسام كل من القصيدة والرسالة والخطبة ، وهو أمر عَرَضي لا ينبغي أن يخدعنا عن أنفسنا . والحقيقة أن الرجل قد فرق بين المنظوم والمنثور بأمور كثيرة هي الوزن والقافية وأساليب البيان والفصاحة من بديع وحشو وإغراق وابتداء وحكمة ، مفضلاً بها الشعر على النثر ، مضيفاً للمنظوم مزايا أخرى هي أنه « أبدع مطالع ، وانصع مقاطع ، أو أطول عناناً ،وأفصح لساناً ، وانور انجماً ، وانفذ اسهماً ، وأشرّ مثلاً ، وأسيَرُ لفظاً ومعنى » وانه « أرشق في الاسماع ، وأعلق بالطباع ،

وابقى مياسم ، واخلد عمراً ، واجمع لأفانين البديع [ ... ] شملاً » وانه اخيراً « أهز لعطف الكريم ، واجمع لشتات محاسنه ، كما أنه أفلُّ لغرب اللئيم ، وأبدى بصفحة مطاعنة » . اي انه يميز الشعر من النثر بأمور عروضية موسيقية، وأخرى براغماتية ، وثالثة نفسية، ورابعة بلاغية، وخامسة لا ندري ما هي، اقتضاها السجع لا أكثر. لكنه يشترط ، مع ذلك، أن يكون الشعر « حُرَّ الطينة » ـ وهذه أيضاً لا ندري ما المقصود بها ـ وأن يكون معناه سليماً من اللبس والشركة »[١٥]. ويروي أن الوليد بن عبد الملك أنشد أباه شعراً عَدَّهُ أحسن شعر في الوصف هو قول امرىء القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلاً ومن خاله ومن يزيد ومن حُجُرْ
سماحة ذا ، وبرُّ ذا ، ووفاءُ ذا ونائلُ ذا ، إذا صحا وإذا سَكِرْ

ويذكر تعليق من سماه أحمد بن عيينة (؟) على هذين البيتين ، وهو أن العرب ظنت ما كان مثلهما « حديثاً » وليس شعراً [١٦] . وعدم اعتراض الحاتمي على هذا الرأي يسمح لنا بالاعتقاد أنه قابل له . وإذا صح هذا الاستنتاج يكون النثر عنده أشبه بالحديث العادي ، وليست له تلك الخصائص الفنية التي للشعر. ويذكرنا هذا الأمر برأي لدعبل الخزاعي ( ت ٢٤٦ هـ ) يقول فيه إن أبا تمام لم يكن شاعراً « إنما كان خطيباً ، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر » [١٧] . فالوزن والبديع والاغراب لم تشفع جميعاً لأبي تمام عند دعبل، فرأى شعره أشبه بالكلام الخطبي، أي الذي يقصد فيه الى الإقناع لا إلى شيء آخر كالتخييل أو التصوير أو الايحاء. ولا شك أن في كلام دعبل شيئاً من الحقيقة لان الطائي كان يطلب المعاني حتى اعتقد بعضهم أن شعره من قبيل الفلسفة ، على ما هو مشهور ،و من اتبع هذا النهج سعى الى شيء من الاقناع ، والاقناع وسيلة خطابية ووسيلة فلسفية في آن .

والظاهر أن عبد الكريم النَّهْشلي ( ت ٤٠٣ هـ ) أستاذ ابن رشيق القيرواني قد اقتبس أفكاراً من ابن هارون والصابي والحاتمي ، فقد فضل الشعر على النثر بأنه أطول هذين البيانين لساناً ، وبأنه « أدب العرب المأثور ، وديوان علمها المشهور » مشيراً إلى أنه « خير كلام العرب وأشرفه » وذلك لأسباب نفسية وبراغماتية يبيّنها ، منها أنه « تجذل به النفوس ، وتصغي الاسماع اليه ، وتشحذ به الأذهان ، وتحفظ الآثار ، وتقيّد الأخبار » ، وهو موصوف بالبلاغة والفصاحة والحكمة [١٨] . وبإزاء هذه الأسباب الإيجابية نرى أسباباً سلبية تتصل بما سبق أن اشار اليه الصابي من حصر الوزن والقافية للكلام الشعري . فالنهشلي يوميء إلى أنّ تقييد الشعر بالوزن والقافية يضيّق الكلام على صاحبه ويمنحه العذر ، خلافاً للناثر [١٩] . أي أنه لم يبحث في أثر هذا التضييق ، على غرار الصابي ، بل التمس للشاعر عذراً ، كأنما الشعر شيء يأتي معيباً لكن لأسباب قسرية !. ويقرر النهشلي ، أخيراً ، ما سبق أن قرره سهل بن هارون من صعوبة اجتماع النثر البليغ والشعر الجيد ، وبلاغة القلم مع بلاغة الشعر في واحد[٢٠]

ويبدو المرزوقي ( ت ٤٢١ هـ ) أكثر النقاد حزماً في التفريق بين الشعر والنثر ، فهو يضع جداراً عالياً يفصل حقل كل منهما عن حقل الآخر ، جاعلاً لكل منهما مبنى يختلف جذرياً عن مبنى الثاني . فمن صفات مبنى الترسل عنده :

١ ـ وضوح المنهج .
٢ ـ سهولة المعنى .
٣ ـ الاتساع .

وهو يشرح كل ذلك بأن النثر يرد على اسماع متفرقة ، منها العامي ومنها الخاصي ، وعلى أفهام مختلفة ، منها الذكي ومنها الغبي ؛ ولذلك ينبغي أن يكون « متسهّلاً متساوياً ، متسلسلاً متجاوباً » لتتلقاه جميع الآذان ، وتستوعبه كل الأفهام ، وترويه كل الألسن .

ومن صفات مبنى الشعر عنده أيضاً :
١ ـ الوزن المقدور .
٢ ـ القوافي المتساوقة .
٣ ـ الأبيات المستقلة .

وها هنا يكرر رأي الصابي بالحرف تقريباً . يقول : « فلما كان مداه » أي الشعر « لا يمتد بأكثر من عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له ، فيؤديه على غموضه وخفائه ، حدا يصير المدرك له والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها » [٢١] . وهو في قوله هذا يضيف ، ضمناً ، ثلاث صفات أخرى إلى الشعر هي : الإيجاز والخفاء والغموض . وقد رأينا كيف عد الصابي الصفة الأخيرة أفخر ما في الشعر .

فالمرزوقي يجعل بإزاء وضوح المنهج وسهولة المعنى في النثر، الغموضَ والخفاء في الشعر ، وفي مقابل الاتساع يضـع الإيجاز وضيق المدى . وهو لذلك لم يتردد في التصريح بأن « كل ما يحمد في الترسل ويختار ، يذم في الشعر ويرفض » [٢٢] . فالفرق بين الشعر والنثر ليس شكلياً يتمثل بالنظم وعدمه ، بل هو كيفي أيضاً يشير إلى ما ينجم عن النظم وعدمه : فالنظم سبب وليس نتيجة .

لا بد ، بعد ، أن ينحو المرزوقي نحو سهل بن هارون في القول بصعوبة الجمع بين الترسل والشعر [٢٣] . ويحسن بنا أن نذكر ، في هذا المقام ، ماذهب إليه الدكتور إحسان عباس من أن موقف المرزوقي يعتبر أول رد على نظرية ابن طباطبا الذي أقام القصيدة على نموذج الرسالة [٢٤] .

ويقف ابن رشيق القيرواني ( ت ٤٥٦ هـ ) موقف أستاذه النهشلي في تقديم الشعر على النثر ، مخالفاً أبا سليمان المنطقي ، لكنه يكتفي بتمييز الشعر من النثر بالنظم وحده ، رائياً أن النثر والشعر إذا اتفقت طبقتاهما « في القدر ، وتساوتا في القيمة ، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى ، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية ، لأن كل منظوم أفضل من كل منثور من جنسه في معترف العادة » ذلك أن « اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الاسماع وتدحرج عن الطباع [ ... ] فإذا أخذه سلك الوزن وعقد القافية ، تألفت شتاته » [٢٥] . فالنظم عنده هو سبب الوحدة ، على نقيض ما رأى أبو سليمان .

ويتخذ عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) موقفاً متميزاً ، متلائماً مع نظريته في النظم ، فيؤكد أن نثر أي بيت شعر أو أي فصل نثر ، مع إبطال نظامهما وتغيير ترتيبهما يخرجهما « من كمال البيان إلى مجال الهذيان » وذلك لأن الكلام لا يؤدي المعنى المطلوب إلا بترتيبه على طريقة معلومة ، وصورة من التأليف مخصوصة [٢٦] . فالوزن الشعري ليس أمراً موسيقياً وحسب يقاس بعدد الحركات والسكنات ، بل هو يتضمن نظاماً تأليفياً يؤدي معنى معيناً ، فاذا نثر المنظوم تغير التأليف فتبدل المعنى . وبهذا لا يمكن أن يقع اشتراك بين الشعر والنثر في المعنى لعدم اشتراكهما في الصياغة . وهذه في الواقع نظرة الى الفن الكتابي متقدمة جداً ، وقد لمحنا بوادرها عند ابن أبي عون .

ويستند أبو القاسم الكلاعي ( ت ٥٤٣ هـ ) الى رأي ابن هارون ، لكن دون أن يسميه ، زاعماً أن قول الرجل مَثَل ، يقول : « ومن أمثالهم : اثنان لا يجتمعان : اللسان البليغ والشعر الجيد » مؤكداً أن الشعر والكتابة « شيئان يتنافران لتنافر طبائع أهلهما »[٢٧] . والكلاعي في هذا قريب من المرزوقي ، إلا أنه يرد الخلاف الى طبيعة الفنان : شاعراً أو ناثراً ، في حين يرده المرزوقي الى الفن في مبناه .

وممن حاول أن يفصل فصلاً تاماً بين الشعر والنثر ابن خلدون ( ت ٨٠٨ هـ ) الذي ميّز كلّاً منهما من حيث الأسلوب لا الوزن . لكنه قصد بالأسلوب الأغراض الشعرية وبعض أساليبها ومعانيها ، فخص النسيب بالشعر ،والحمد والدعاء بالخطب ، والدعاء ـ مرة أخرى ـ بالمخاطبات وأمثال ذلك . وأباح في الشعر جوازات لا يسمح بها في المخاطبات السلطانية وهي « اللوذعية » أي الظرف « وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف ، وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات » آخذاً على بعض معاصريه استعمال أساليب الشعر وموازينه في المنثور حتى « صار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ، ولم يفترقا إلا في الوزن » ولهذا أوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عن مثل هذه الأساليب [٢٨] . ويذكرنا هذا الكلام بما سماه الفارابي « قولاً شعرياً » ( أنظر أعلاه ) وهو مصطلح يقابل مصطلحاً آخر ابتدعه ابن خلدون ، على ما يبدو ، نعني « الكلام المنظوم » أي الموزون الذي لا يتقيد بالأساليب الشعرية ،

والذي يبدو عكس القول الشعري . وقد سمح صاحب المقدمة لنفسه ، بمقتضى ذلك ، أن يخرج قصائد المتنبي والمعري من مملكة الشعر ، فهي ، استنتاجاً ، من الكلام المنظوم (٢٩) . ويقول ابن خلدون أخيراً ،كابن هارون ومن تبعه ،بعدم القدرة على الإجادة في المنظوم والمنثور معاً ،إلا في الأقل ، مشبهاً الجمع بينهما بالجمع بين اللغات (٣٠) .

وفي الجملة ، فإن العرب القدماء قد فرقوا بين الشعر والنثر من منظورات مختلفة تبعاً لانتمائهم الفكري وموقعهم الزمني . وقد اشترك عدد منهم في محض كل من الشعر والنثر شخصية مستقلة مميزة ، حتى أن المرزوقي أكد أن ما يحمد في الترسل يذم في الشعر ، وحتى أن الكلاعي أكد التنافر بين الفنين لتنافر طبائع أهلهما ، فبدا ذلك رداً حازماً على من لم يفرق بين الشعر والنثر إلا بالوزن ، وعلى من شبه القصيدة بالرسالة . ومع ان أكثر هؤلاء فرقوا بين الشعر والنثر بالوزن ، أو بالوزن والقافية معاً ، لكن ذلك لم يكن التفريق الأساسي ، أو التفريق الوحيد ، بل لقد تناولوا أيضاً فروقاً تتعلق بالصورة كالتشبيه والمحاكاة والتركيب والإطناب في الأوصاف والاستعارات ، وكلها تختص بالشعر ، أو تتعلق بالفهم كالغموض والخفاء المختصين بالشعر بإزاء الوضوح وسهولة التناول المختصين بـالنثر ، وإن كان الصابي قد اشترط لمعاني الشعر عدم اللبس والشركة ؛ أو تتعلق بالموضوعات كالأغراض التي خص بها الفارابي وابن خلدون الشعر وتلك التي خصا بها النثر ؛ أو تتعلق بالنتائج الناجمة عن العمل الفني كالنفاذ والعلوق بالطباع ، والدمغ الذي يبقيه الهجاء ، وهز عطف الكريم ، التي خصها الحاتمي بالشعر ، وحفظ الآثار وتقييد الأخبار اللذين أشار اليهما النهشلي باعتبارهما فضائل للشعر . وقد انفرد أبو سليمان المنطقي بنسبة شرف الوحدة الى النثر ، كما انفرد ابن رشيق بعكس ذلك ، إذ نسب هذه الوحدة وما يتأتى عنها من متعة إلى النظم .

# الحواشي

(١) أنظر الجاحظ ـ البيان والتبيين ٣٤٣/١ .
(٢) نفسه ١ / ١٤١ .
(٣) ابن أبي عون ـ التشبيهات . ص ٣٠ . في الكتاب : ووصفها ، ونعتقد ان الكلمة الصحيحة هي : « ورصفها » فهي تتسق مع ما قبلها اكثر .
(٤) انظر كتاب أرسطو طاليس في الشعر . حققه وترجمه شكري محمد عياد . القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٦٦ .
(٥) انظر الفارابي ـ جوامع الشعر ، ص ١٧١ ـ ١٧٣ . ومحمد عوني عبد الرؤوف ـ القافية والأصوات اللغوية ، القاهرة ١٩٧٧، ص ٢ ـ ٤ . نقلاً عن الفارابي . كتاب الموسيقى الكبير .
(٦) التوحيدي ـ المقابسات . تحقيق محمد توفيق حسين . مطبعة الإرشاد ، بغداد ١٩٧٠ . ص ٢٣٩ .
(٧) نفس المرجع والصفحة .
(٨) انظر التوحيدي الامتاع والمؤانسة ، بيروت ١٩٥٣ ، ٢ / ١٣٤
(٩) نفسه ، ص ١٣٥ .
(١٠) نفسه ، ص ١٤٥
(١١) انظره نفسه ـ المقابسات ، ص ٣٧٢
(١٢) انظره نفسه ـ الإمتاع والمؤانسة ، ٢ / ١٤٠ ـ ١٤١ .
(١٣) ابن الأثير ـ المثل السائر . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . القاهرة ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م ، ٢ / ٤١٤ ـ ٤١٥ .
(١٤) الحاتمي ـ حلية المحاضرة ـ بغداد ١٩٧٩ ، ١ / ٢٣٦ . قارن ابن طباطبا العلوي ـ عيار الشعر . تحقيق طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام . القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٧ .
(١٥) نفسه ١ / ١٢٤ـ ١٢٧ . والغرب هو الحد . (١٦) نفسه ، ٣٦٢ .
(١٧) انظر : ابو بكر الصولي ـ أخبار أبي تمام . تحقيق خليل عساكر ، محمد عزام ، نظير الإسلام الهندي ، نشر المكتب التجاري للطباعة والنشر . بيروت ( د . ت ) ص ٢٤٤ . قارن مندور ـ النقد المنهجي عند العرب . القاهرة ١٩٦٩ ص ١٨٦ .
(١٨) انظر النهشلي . اختيار من كتاب الممتع ، ص ١١ ، ٢٤ ، ٤٥ .
(١٩) نفسه ، ص ٣١
(٢٠) نفسه ، ١٧١ ـ ١٧٢ .
(٢١) انظر المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة . نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون . القاهرة ١٩٦٧ ، ١ / ١٨ ـ ١٩ . ولعل الأمر اختلط على ابن الأثير فنسب كلام المرزوقي الى الصابي ، مع قليل من التحريف .
(٢٢) نفس المرجع والصفحة .
(٢٣) نفس المرجع والصفحة .
(٢٤) انظر إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر . ص ٤٠٠ .
(٢٥) انظر ابن رشيق ـ العمدة . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ١٩٧٢ ،١ / ١٩ ـ ٢٠ .
(٢٦) انظر الجرجاني ـ أسرار البلاغة . تحقيق ريتر ، استانبول ١٩٥٤ ص ٤٠٣ .
(٢٧) الكلاعي ـ احكام صنعة الكلام . ص ٣٩ .
(٢٨) مقدمة تاريخ العلامة ابن خلدون . مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٠٩٤ ـ ١٠٩٥ . وانظر أعلاه ٢٠٢ ـ ٢٠٣ .
(٢٩) انظر المقدمة ، ص ١١٠٤ ـ ١١٠٥ .
(٣٠) نفس المرجع ، ص ١٠٩٦ ـ ١٠٩٧ .

# الفصل الثالث
# التقريب بين الشعر والنثر

لكن كثيرين آخرين لم يفرقوا بين الشعر والنثر الا بالوزن ، وأحياناً بالوزن والقافية ، تبعاً لنظرتهم الى السجع : أهو نثر أم فن مستقل ، وحسبنا أن نشير ها هنا الى قول أبي تمام ( ت ٢٣١ هـ ) في القوافي ، ويعني بها الأشعار :

ان القوافي والمساعي لم تزل  مثل النظام إذا أصاب فريدا
هي جوهرٌ نثرٌ فإن ألفته  بالشعر صار قواعدا وعقودا [١]

وذلك يوحي أن الشعر عند الطائي ليس الا نظماً للنثر لكن من مادة شريفة ، « هي جوهر » يتم جمالها بالنظم . وهذا أول تقريب نقع عليه بين الشعر والنثر من حيث المادة ، وأول تفريق بينهما من حيث النظم وحده .

ولعل أول من قال بهذا المذهب من النقاد ابن طباطبا العلوي ( ت ٣٢٢ هـ ) الذي رأى أن الأشعار المحكمة المتقنة ، الأنيقة الألفاظ ، الحكيمة المعاني ، العجيبة التأليف ، « إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودتها ، ولم تفقد جزالتها » . لكن الأشعار المموهة المزخرفة العذبة التي « تروق الأسماع والافهام إذا مرت صفحا ، فإذا حُصّلت وانتقدت بهرجت معانيها ، وزيفت ألفاظها ، ومجت حلاوتها ، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه » [٢] فمحك جودة الشعر عند ابن طباطبا هو قبوله للنثر مع احتفاظه بجودة معانيه وجزالة ألفاظه ، والا كان مموهاً لأن الجودة والجزالة لا علاقة لهما ، على ما يفهم من الرجل ، بالنظم أو النثر بل هما صفتان ذاتيان للكلام لا يشير ابن طباطبا الى سببهما او موضعهما .

بل أنه ليوحد بين الشعر والرسالة النثرية فيقول : « فالشعر رسائل معقودة، والرسالة شعر محلول » زاعماً أنه يستند في ذلك الى الشاعر العتابي ، كلثوم بن عمرو ( ت ٢٢٠ هـ ) الذي سئل : « بماذا قدرت على البلاغة » ؟ « فأجاب : « بحل معقود الكلام »ومستشهداً كذلك عدداً من الشعراء اقتبسوا كلاماً منثوراً ثم نظموه شعراً من أمثال أبي دلامة وأبي الشيص

وصالح عبد القدوس [٣] . لكن الرجل حين أراد أن يبين كيف أن الشعر الجيد اذا نثر احتفظ بروعته أعطى أدلة على عكس ذلك ، أي على نظم المنثور . فضلاً عن أن الكلام المنسوب للعتابي لا يحمل بالضرورة المعنى الذي حمّله ابن طباطبا اياه . وقد رأينا في كلامنا على الوزن والقافية (اعلاه ١٨) كيف أن ابن طباطبا عني بنظم المنثور ونصح باستحضار المعنى في فكر الشاعر نثراً ، ثم باعداد الألفاظ والقوافي والوزن لـه . فالانسان عنده يفكر بالنثر ، أي تأتيه المعاني على صورة تعبير منثور ، ولعله يقصد بذلك الفكرة التي تكون مضطربة على صورة هيولى ، فالمعنى عنده اذن أسبق من اللفظ، والنثر أسبق من الشعر .ويأتي التعبير مروراً بثلاث مراحل : الصورة ثم الكلام المنثور ثم النظم .

ويختلف موقف قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) قليلاً عن موقف ابن طباطبا ، فهو يرى أن «بنية الشعر انما هي التسجيع والتقفية » التي تميزه من النثر [٤] . أي أنه فرق بين الفنين بالقافية لا بالوزن ، وهذا يعني أن القافية هي أساس الشعر عنده، وأن النثر قد يكون موزوناً، وهذا الرأي ربما كان احترازاً من القول بأن بعض آيات القرآن الموزونة شعر.لكنه في الكتاب الموسوم **بنقد النثر** يوحي انه لا يميز بين الشعر والنثر الا بالوزن فيقول : « وانما الشعر كلام موزون ، فما جاز في الكلام جاز فيه ، وما لم يجز في ذلك لم يجز فيه »[٥] وان كان الجواز هنا قد يتناول قضايا النحو والصرف واشباهها لابنية الشعر والنثر. وعلى أية حال فانهم ينسبون هذا الكتاب لابن وهب ويشيرون الى أن عنوانه هو : **البرهان في وجوه البيان** [٦] . وإذا صح هذا يكون ابن وهب هو من بين المقربين بين الشعر والنثر .

ويتناول أبو هلال العسكري ( ت ٣٩٥ هـ ) الموضوع نفسه لكن مع قليل من الارتباك ، فيتكلم على ما يسميه « حل المنظوم ونظم المحلول » ذاهباً الى أن ذلك أسهل من ابداع النظم أو النثر دون اقتباس . ويعلل الأمر بأن « المعاني ـ إذا حَلَلْتَ منظوماً ونظمت منثوراً ـ حاضرة بين يديك ، تزيد فيها شيئاً فينحل ، وتنقص شيئاً فينتظم » لكن « إذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غايبة عنك ، فتحتاج الى فكر يحضركها » . وهو يعدد أنواع المحلول من الشعر ، فلا يغيب عن باله « ان من النظم ما لا يمكن حله اصلاً بتأخير لفظة وتقديم أخرى فيه ، حتى يلحق به التغيير ، والزيادة والنقصان » أي انه أدرك ما أدركه ابن أبي عون من قبل ( أعلاه ٢١٣ ـ ٢١٤ ) وما سيؤكده الجرجاني من بعد ( أعلاه ٢١٩ ) . ومع ذلك فهو لم يجد فرقاً بين النثر والنظم الا في الصياغة ويحصرها بالحذف والتقديم والتأخير [٧] . وهو على عكس ابن طباطبا يكتفي بأمثلة على حل المنظوم دون نظم المنثور . فالذي يقرأ رأي هذا الناقد في البداية يحسب أنه من الذين لا يفرقون بين الشعر والنثر الا بالوزن ، فاذا انتهى الى قوله بحتمية التغيير والتبديل اللاحقين بالشعر عند نثره ، يميل الى الظن انه من أنصار الفصل بين الشعر والنثر . كما أن الرجل يوهمنا خطرة أن النثر مثال للشعر وذلك قوله: « والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه ، وقلت ضروراته » [٨] ويوهمنا خطرة أخرى ان الشعر

هو الغاية مؤكد أن النظم الذي به زنـة الألفاظ وتمام حسنها هو من مراتب الشعر العالية « التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام [٩] » . ثم هو يرى مع ذلك ، ان الشعر الجيد « اذا نقض نظامه ، وجعل نثراً ، لم يذهب حسنه ، ولم تبطل جودته في معناه ولفظه ، فيصلح نقضه لبنـاء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقبل [١٠] » ، وهو رأي ابن طباطبا كمـا أسلفنا ، ونفس لفـظه تقريباً . وبكلمة أن الرجل مضطرب حائر بين تمييز الشعر من النثر وبين التقريب بينهما .

ويعلن مسكويه ( ت ٤٢١ هـ ) فيما نسبه اليه التوحيدي ، ان النظم ينفصل عن النثر بفضل الوزن ، والوزن حلية زائدة يصير بها الشعر أفضل من النثر ، ومثاله من الكلام مثال اللحن من النظم ، على أن المعاني مشتركة بين الاثنين : الشعر والنثر [١١] . فمسكويه اذن لا يميز بين الفنين الا بالوزن الذي يعتبره فضلاً .

ويكاد أبو حيان التوحيدي (بعد ٤٢١ هـ ) يكرر كلام مسكويه وذلك إذ يؤكد أن « الانتثار والانتظام صورتان للكلام في السمع » لا يقصر على أحدهما حق أو باطل [١٢] ، وقد « ينتثر النظم كما ينتظم النثر ،وينحل المعقد كما يعقد المنحل . والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع،واجتناب النبوة الممجـوجة بالسمع» [١٣] وهكذا لا يكون من فضل للنثر على الشعر أو العكس الا بالحلاوة واجتناب النبوة،سواء أحل المنظوم أم نظم المنثور . مما قد يعني أن الحلاوة لا علاقة لها بالنظم أو النثر .

وقد ألف الثعالبي ( ت ٤٢٩ هـ ) كتابا وسمه بعنوان نثر النظم وحل العقد وقد بدأه ببيت من الشعر يقول :

الا أن حـل الشـعـر رتبـة كـاتـب ولكـن منهـم مـن يحـل ويـعقـد [١٤]

ومع أنه يبدو شديد الاحتقار للشعراء ، عظيم الاحترام للكتاب والناثرين ، فانه يبني كتابه كله على نثر مقاطع من قصائد مشهورة تتناول اكثر اغراض الشعر . وهو لا يورط نفسه في نظم المنثور ولا يشير اليه في عنوان كتابه .

وأما ضياء الدين بن الأثير ( ت ٦٣٧ ) فيرى أن أعلى طبقات الدربة على الكتابة هي « حفظ القرآن الكريم وكثير من الأخبار النبوية وعدة من دواوين فحول الشعراء » ، والاقتباس منها جميعاً ، وذلك بحل الآيات والأخبار والأبيـات وهي طريقة اختبرها بنفسه [١٥] وضرب عليها امثلة كثيرة جداً في كتابه **المثل السائر** ، جاعلاً من هذه الأمثلة شواهد على جمال الصياغة .

وقد فصل القول في طريقته هذه فأشار الى أن حل الأبيات الشعرية ينقسم ثلاثة أقسام :

ـ الأول منها ، وهو أدناها مرتبة ، أن يأخذ الناثر بيتاً من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة ، وهذا عيب فاحـش يشبه نثر العقد وتبديده ، لأن المطلوب نقل الكلام الى صورة أخرى

بمنزلة صورته الأولى أو أحسن منها ، ونثر الشعر بلفظه سرقة مشهورة ، لا يزيد الناثر فيها على ازالة « رونق الوزن وطلاوة النظم شيئاً . لكن من هذا القسم ضرباً محموداً لا عيب فيه وهو ان ينثر الناثر بيتا من الشعر « قد تضمن شيئاً لا يمكن تغييره » فحينئذ يعذر . وذلك في مثل قول الشاعر :

لـو كنت من مـازن لم تَستَبِـحْ إبـلي بنـو اللقيطـةِ من ذُهـل بن شيبـانـا

وقد نثره ابن الأثير على الوجه الآتي : « لست ممن تستبيح ابله بنو اللقيطة ، ولا الذي إذا هم بامر كانت الآمال اليه وسيطة ، ولكني أحمل الهمل واقرب الأمل ، وأقول : سبق السيف العذل » وأوضَح أن ذكر بني اللقيطة في هذا المقام « لا بد منه على حسب ما ذكره الشاعر » .

ـ « وأما القسم الثاني ، وهو وسط بين الأول والثالث في المرتبة » فهو « أن ينثر المعنى المنظوم ببعض الفاظه ويعزم عن البعض بألفاظ أخر » وذلك بأن يؤخذ جزء من البيت الشعري ، هو أحسن ما فيه ، ثم يزاد عليه ما يماثله ويلائمه .

ـ « وأما القسم الثالث ، وهو أعلى من القسمين الأولين ، فهو ان يؤخذ المعنى فيصاغ بألفاظ غير الفاظه » فإذا استطاع الكاتب « الزيادة على المعنى فتلك الدرجة العالية ، والا احسن التصرف واتقن التأليف » ويضرب مثلاً على ذلك بقول المتنبي :

لا تـعـذل المشتـاق في أشـواقـه حتـى يكـون حشـاك في أحشـائـه

وقد نثره ابن الأثير بقوله : « لا تعذل المحب في ما يهواه ، حتى تطوي القلب على ما طواه » أو بوجه آخر : « إذا اختلفت العينان في النظر ، فالعذل ضرب من الهذَر » .

ثم يقرر حقيقة عامة كان العسكري قد قررها قبله وهي أن من أبيات الشعر ما يتسع المجال لناثره ، «فيورد بضروب من العبارات [ .. ] ومن الأبيات ما يضيق فيه المجال حتى يكاد الماهر في هذه الصناعة الا يخرج عن ذلك اللفظ ، وانما يكون هذا لعدم النظير (١٦) فيعسر على الناثر تبديل الألفاظ ولا يمكنه صوغ الكلام بغير لفظه ، ومن ذلك قول أبي تمام :

تـرى ثيـاب المـوت حمـرا فمـا أتى لها الليل الا وهي من سندسٍ خضر

وقول المتنبي :

وكـان بهـا مثـل الجنـون فـأصبحت ومـن جثـث القتـلى عليـهـا تمـائـم

ومع ذلك لم يتردد ابن الأثير في نثرهما (١٧) .

وهو ينصح الطامح للكتابة أخيراً بأن يتدرج في نثر الشعر الذي يحفظه من الطريقة الاولى الى الثانية ثم الى الثالثة . ففي الأولى تدريب ومران للخاطر وفي الاخريين لقاح ، فإذا أدمن على ذلك طويلاً ، صارت له ملكة وتدفقت المعاني في أثناء كلامه ، « وجاءت ألفاظه معسولة لا مغسولة ، وكان عليها حدة حتى تكاد ترقص رقصاً » (١٨) «ومن سبيل المتصدي لهذا الفن

أن يأخذ المعنى من الشعر فيجعله مثل الاكسير في صناعة الكيمياء ، ثم يخرج منه ألواناً مختلفة من جوهر وذهب وفضة »[١٩] .

هو باختصار يجعل المنظوم مادة للمنثور زاعماً أن شعر العرب اكثر من نثرهم ، والمعاني فيه أغزر ، ومخالفاً بذلك أبا تمام وابن طباطبا . فالكلام المنثور ، في زعمه ، بالقياس الى الشعر « قطرة من بحر ، ولهذا صارت المعاني كلها مودعة في الاشعار »[٢٠] . وبكلمة هو يحيل الكتابة الى خداع كيميائي لا أكثر . وهو لا يجد من فرق بين الشعر والسجع الا الوزن[٢١] ، وينبغي اذن أن يكون الفرق بين الشعر والنثر هو الوزن والقافية لا غير . وهذا ما يوحيه مجمل آراء ابن الأثير ، لكنه مع ذلك يذكر أن الفرق بينهما يقع من جهات ثلاث :

**أولاها** : النظم والنثر ، وهو عنده فرق ظاهر .

**ثانيتها** : **الألفاظ** ، فمنها ما يعاب نثراً ولا يعاب نظماً ، وذلك مثل مشمخر وعرمس والشدنية ، والواقع « أن كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم ، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور » وهذا شيء يدل عليه الذوق والممارسة ، علماً بأن « صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى ،وهذا لا ضابط له يضبطه ، ولا حاصر يحصره ، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني واداه ذلك الى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنه ، لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده » والشاهد على ذلك قول أبي تمام في الاعتذار :

فإن يك جرمٌ عنّ أو تك هفوةٌ ... على خطأ مني فعذري على عمد

وهذا في رأي ابن الأثير « أحسن ما يجيء في باب الاعتذار عن الذنب » مع أن لفظتي الخطأ والعمد من ألفاظ الفقهاء .

**وثالثتها**: عدم امكان اجتماع الاجادة والتطويل في الشعر العربي ، وامكان ذلك في النثر ، خلافاً لما عند العجم « فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله الى آخره شعراً ، وهو شرح قصص وأحوال ، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم ، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف **بشاه نامه** [ ... ] وهو قرآن القوم [ ... ] وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها ، وعلى أن لغة العجم بالنسبة اليها كقطرة من بحر »[٢٢] .

وابن الأثير في هذا يرد على الخفاجي الذي يرى « أنه يجب على الانسان إذا خاض في علم أو تكلم في صناعة أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وأصحاب تلك الصناعة » كما يرد على أبي اسحاق الصابي الذي فرق بين الشعر والترسل بالغموض في الشعر والوضوح في الترسل وبالاغراض التي يتناولها الشاعر والمترسل فالشاعر « من شأنه وصف الديار والآثار والحنين

الى الأهوار والأوطار والتشبيب بالنساء ، والطلب والاجتداء والمدح والهجاء ،وان الكاتب من شأنه الافاضة في سداد ثغر أو اصلاح فساد أو تحريض على جهاد أو احتجاج على فئة أو مجادلة لمسألة أو دعاء الى الفة أو نهي عن فرقة أو تهنئة بعطية أو تعزية برزية » [٢٢]

وبالجملة فإن ابن الأثير لا يفرق بين الشعر والنثر الا تفريقاً عروضياً وكمياً لا تفريقاً في الأغراض ولا في الصور فهذه مشتركة بين الشعر والنثر ، وهو لذلك يجعل الشعر مادة للنثر ، وحسب الكاتب أن يحسن حل المنظوم ليأتي بنثر جميل .ولذلك نراه يرسم للمتصدي لفن الكتابة مراحل تدريب تتمثل في التمرس على تضمين النثر بعضاً مما ورد في أبيات الشعر ، وكلها مراحل تبدو متشابهة لايبين الفرق بينها الا بصعوبة . وينبغي أن نشير ، ها هنا ، الى أن موقف ابن الأثير من علاقة الشعر بالعلوم ، سوف يناقضه موقف حازم القرطاجني ، على ما سنرى ، وان لم يخالفه في القول بنثر المنظوم .

والذي خلط خلطاً شديداً بين النثر والشعر هو المظفر بن الفضل العلوي ( ت ٦٥٦ هـ ) فهو لم ير الشعر الا نثراً استحال نظماً ، ذلك «ان الصنعة في الشعر عبارة عن النظم الذي خلصه من النثر [ .. ] وان المصنوع هو الشعر الذي عنصره الكلام المنثور ، والمصنوع لا يسمي مصنوعاً حتى يخرج من العدم الى الوجود » [٢٤] فعنصر الشعر عنده هو المنثور الذي يمثل حالة العدم بمقابل الشعر الذي يمثل حالة الوجود ،وهذا مخالف لرأي ابن الأثير، فالصنعة التي يسمى بها الشعر شعراً هي عند المظفر خلق ، فالنظم خلق ، ويقترب المظفر بهذا المنحى الفلسفي من المعنى الأصلي لكلمة شعر في اليونانية ، نعني الخلق والابداع . ولا نستبعد أن يكون اطلع على هذا المعنى في بعض التراجم . وهو يكاد ينقل نص ابن طباطبا المتعلق بطريقة تأليف الشعر ، أي بالتفكير نثراً ، ثم اعداد الألفاظ والقوافي والوزن المناسب [٢٥].

ويميل حازم القرطاجني أيضاً ( ٦٨٤ هـ ) الى عدم التمييز بين الشعر والنثر ،وذلك أنه يتكلم على اقتباس المعاني من طريق التضمين ، ويفصّل القول على طرائقه مشيراً الى أن من تلك الطرائق تصيير المنثور منظوماً أو المنظوم منثوراً [٢٦] . ولا يفوته أن يبين طرق « رد غير الموزون الى الوزن » واذا هي « اسكان متحرك ، أو تحريك ساكن ، أو زيادة في اللفظ ، أو نقص فيه ، أو عدل صيغة الى أخرى ، أو تقديم أو تأخير ، أو ابدال لفظة مكان أخرى ، او اجتماع أكثر من واحدة من هذه التغييرات » [٢٧] واذن فقد تابع حازم أبا هلال العسكري ( أنظر أعلاه ٢٢٣ ) وقال مالم يقله ابن الأثير الذي اكتفى بالاشارة الى طرائق نثر المنظوم وحسب .وكلام حازم ، في هذا الصدد ، يوحي أن اصل الكلام موزون ، ولذلك يتكلم على رد غير الموزون الى الوزن، فيقترب من أبن الأثير .

ويكاد النويري ( ٧٣٢ هـ ) يجمل رأي ابن الأثير في حل المنظوم ، فيرى أن ملاك أمر المتصدي لهذا الشأن أن يكثر من حفظ « الأحاديث النبوية والآثار والأمثال والأشعار لينفق

منها وقت الاحتياج اليها » [٢٨] .

أما كيف حل المنظوم فيكون ، في رأيه ، بأن يهدم البيت المنظوم ثم ترتب كلمه ترتيب متمكن متحرر من الوزن،مع ابرازها« في أحسن سلك واجمل قالب ، وأوضح سبك » ، واكمالها بما يناسبها من أنواع البديع ، ان أمكن ذلك من غير كلفة ، ثم يتخير القرائن لها،واذا تم للناثر أن يجعل المعنى المحلول في قرينة واحدة يستطيع أن يستدين من فكره أو حفظه ما يناسبه ، حراً في نقل المعنى الى ما شاء بشرط الا يفسده ، كأن يجعل النسيب مديحاً .

والحل ، على ما يفهم منه ، نوعان : حل بالمعنى ، وحل باللفظ ، فالأول أخذ لمعاني البيت وسبكها بألفاظ أخرى ، شرط الا تقصر عن الفاظه والا فسد الحل ، والثاني حل للبيت بلفظه وتصرف بنظامه ، مع مراعاة نظام الفصاحة [٢٩] . لكن النويري لا يجعل الحل قاعدة لازمة لكل عمل أدبي رفيع ، بل هو يخالف ابن الأثير في ذلك ، رائياً أن الاعتماد على الحل في جميع الكتابة يؤدي الى كسل الخاطر ، وذهاب رونق الطبع السليم . والأسلم ، عنده ، ان يستعمل الحل استعمال البديع إذا أتى عفو الخاطر من غير تكلف ، فيكون قليلاً كالرقم في الثوب والشذرة في القلادة [٣٠] .

وخلاصة القول أن الذين قربوا بين النثر والشعر انقسموا فريقين : فريق يرى أن أصل الكلام نثر، حتى إذا اختير له اللفظ والقوافي والوزن المناسبة جميعاً أمكن أن يكون شعرا، وكأنهم يقولون بأن الانسان يفكر بالنثر، وأول هؤلاء ابن طباطبا وثانيهم المظفر العلوي، وفريق رأى أو أوحى أن المنظوم مادة للمنثور وأصل، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئاً بعد نثره أو رد المنثور الى النظم ، وأول هؤلاء ابن الاثير وثانيهم حازم القرطاجني . وأكثر هؤلاء وهؤلاء وأمثالهم لم ير ضيراً في نقل الكلام من النثر إلى الشعر أو العكس، بل أن ابن طباطبا رأى أن محك جودة الشعر قبوله للانتثار دون أن يفقد شيئاً من جودة معانيه وجزالة الفاظه، ووجد مسكويه في الوزن حلية وفضلاً لا غير، واكب بعضهم، كابن الاثير، على تبيان طرق نثر المنظوم أو نظم المنثور ، دون أن يغيب عن بالهم أن من الشعر ما لا يمكن نثره (العسكري) الا اذا نثر حرفياً، وان كان ذلك عيباً، لكنه عيب له ما يسوغه عند ابن الاثير. وأكثرهم فرق بين الشعر والنثر بالوزن أو النظم، غير أن قدامة بن جعفر أوحى أن الفرق كامن في القافية فقط، وزاد ابن الاثير على النظم الايجاز في الشعر العربي، وحين حاول أن يميز بين الشعر والنثر بالألفاظ وجدناه يسمح للشعر بكل اللغة ،ولا يسمح للنثر الا بقليل من الألفاظ. فهو يعكس الحقيقة لأن المتعارف هو أن للشعر لغة محدودة ، والنثر يقبل كل اللغة .

وهذا الجدل النقدي لم يكن بمعزل عن الشعراء ، وقد رأينا من قبل كيف أن أبا تمام جعل الشعر جوهراً منثوراً انتظم بالتأليف ( أعلاه ٢٢٢ ) . ولا بد أن نذكّر بشاعر أسبق منه هو أبو العتاهية ( ت ٢١٠ ـ ٢١٣ هـ ) الذي يبدو أول من أطلق مذهب التقريب بين الشعر

والنثر وطبقه عملياً ، فأكد أن بوسعه أن يجعل كلامه كله شعراً لو شاء ، وأن « أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم » [٣١] اي أنه ازال هذا الحاجز الذي يضعه الناس بين الكلام العادي أو الحديث وبين الشعر ، وهذا ما سوف يرفضه صراحة أحمد بن عيينة ودعبل الخزاعي ( أعلاه ٢١٧ ) . وأوحى ان الفرق بين الكلام العادي وبين الشعر هو اقامة الوزن ، وذلك اذ قال رجل لآخر ، في السوق على ما يبدو ، وأبو العتاهية حاضر مع جماعة : « يا صاحب المسح تبيع المسحا » فقال أبو العتاهية لأصحابه : « هذا من ذلك [ .. ] قد قال والله شعراً وهو لا يعلم» ثم قال الرجل : « تعال ان كنت تريد الربحا » فقال أبو العتاهية : « قد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم » [٣٢] . وهذا موقف سوف يتصدى له كل الذين رفضوا الاتفاقية في الشعر واشترطوا له القصد وأولهم الجاحظ على ما بينا في فصل سابق .

ومع أن الاصفهاني يشير الى أن شعر أبي العتاهية « كثير الساقط المرذول » [٣٣] ، فانه يذكر أن أكثر الناس كانوا يقدمونه ويعجبون بشعره حتى زعموا أن أبا نواس قال عنه : « والله ما رأيته قط الا ظننت أنه سماء وأنا أرض » وان سَلمًا الخاسر جعله أشعر الأنس والجن [٣٤] ؛ ولا يذكر الأصفهاني الا اثنين ممن ذموا شعر الرجل هما مسلم بن الوليد وابن الاعرابي ، الأول قال لأبي العتاهية : « والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك :

الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك
لبيك ان الملك لك

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت »والثاني كان يعيب أبا العتاهية ويثلبه ، لكنهم نسبوا اليه مع ذلك أنه قال : « ما رأيت شاعراً قط أطبع ولا أقدر على بيت منه ، وما أحسب مذهبه الا ضرباً من السحر » [٣٥] . أما الأصمعي فيستحسن بعض شعر أبي العتاهية، ويبدو معتدلاً في الحكم عليه اذ يومىء الى أن « شعر ابي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب ، والتراب والخزف والنوى » [٣٦] . ومن اللافت أن ابا العلاء المعري لم يذكر أبا العتاهية في « الغفران » لا بخير ولا بشر .

واذا صحت الروايات فهل يكون العرب أميل الى التقريب بين الشعر والنثر؟ لا نعتقد ذلك ، لأننا رأينا أن الشعراء والنقاد والفلاسفة الفارقين بين الفنين أكثر من المقربين بينهما ، فضلاً عن أن القارىء لأخبار أبي العتاهية يستنتج انهم كانوا لا يفضلون كل شعره، بل يؤثرون ما فيه من « الجوهر والذهب » لا ما سوى ذلك .

ولا شك ، عندنا ، أن آراء الفارقين بين الشعر والنثر أكثر اقناعاً ، فالذين زعموا القرابة بين الشعر والنثر لم يقدموا من البراهين أو أشباه البراهين الا نثراً للمنظوم من صنعهم ، فيه تعمل ويفتقد الروح الأدبي المرهف ، على أنهم لم يجرؤوا على نظم المنثور قط ، فذلك مركب وعر

لا يمكن أن يتسنى لهم ، بل لم يخطر لهم أن يستشهدوا بما نسب لأبي العتاهية من هذا القبيل ، وعلى كلٍ فهذا الشاعر ، بغــض النظر عن قيمة شعره ، حال مفردة لا يصح استشهادها .

أما الفارقون بين الفنين فقد عرضوا لأشياء نلمس كثيراً منها في الشعر والنثر ، وان كان مصطلحهم يفتقر الى الدقة أحياناً ، فقد ميزوا بين الشاعر والناثر في الطبع ، وفرقوا بين الصورة في الشعر والصورة في النثر ، خاصين الشعر بالتشبيه أو المحاكاة والاستعارة وغير ذلك ، وان لم يخصوا النثر باشياء مقابلة ، لعلهم أرادوا أن هذا الفن شيء لا يمتاز بالمحاكاة ولا الاستعارة ولا التشبيه ، أي عرفوه بالنفي ، وقد ميز بعضهم تمييزاً هاماً بين الفنين يتعلق بفهمهما ، فالشعر يتميز بالغموض والخفاء في حين أن النثر يتسم بالوضوح وسهولة التناول ، وثمة أشياء كثيرة لا يجوز لنا تكرارها ، فقد فصلنا القول فيها تفصيلاً ( انظر أعلاه ) .

ولا شك أن النثر الفني كان سبباً في اضطراب الآراء حول الشعر والنثر والعلاقة بينهما ، فهو يبدو منزلة بين المنزلتين ، فيه من الشعر الصور ، ومن النثر الشكل ، فقد كان يلجأ فيه الكتاب الى جميع فنون البلاغة ، وربما ســاد اساليبهم الغموض وكثر فيها الايجاز ، وحسبك أن تقرأ خطبة مما نسب الى الامام علي في نهج البلاغة حتى تتثبت من ذلك . ولا شك أن مصطلح « القول الشعري » الذي استخدمه الفارابي كان مخرجاً من هذا الأشكال ، لأنه يمكن أن يدخل ذلك النثر الفني في حيز الشعرية ، ويضع معايير أخرى للشعرية غير الوزن الذي عده اكثرهم الخصوصية الأولى للشعر ، حين عد النثر نقضاً للنظم . ولهذا تكلم الفارابي على المحاكاة والتخييل كشرط أساسي ووحيد للشعرية ، الا أن كلامه كان صرخة في واد ، فلم يجد من يطور نظريته ويتوسع بها .

# الحواشي .

( ١ ) انظر ابن ابي عون ـ كتاب التشبيهات : تحقيق محمد عبد المعيد خان . كمبردج ١٩٥٠ ص ٢٦٦ . وعبد الكريم النهشلي ـ اختيار من كتاب الممتع.تقديم وتحقيق منجمي الكعبي . ليبيا وتونس ١٩٧٨ ص ٤٢ . وابن الأثير ـ المثل السائر . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ٢ / ١٢٣ . والبيتان في الديوان .

( ٢ ) عيار الشعر ص ٧ . بهرجت : بطلت .

( ٣ ) عيار الشعر ٧٨ ـ ٨٣ .

( ٤ ) نقد الشعر ص ٥١

( ٥ )نقد النثر . تحقق طه حسين وعبادي . القاهرة . ١٩٣٨ ص ٧٧ .

( ٦ ) انظر شوقي ضيف ـ البحث الأدبي القاهرة ١٩٧٦ ص ٨٠

( ٧ ) انظر الصناعتين ١ / ١٦٣ ـ ١٦٥ .

( ٨ ) نفسه ١٢٣ .

( ٩ ) نفسه ١٠٣

(١٠) نفسه ٣٠٢ ـ ٣٠٣

(١١) انظر ابو حيان التوحيدي ومسكويه ـالهوامل والشوامل. نشر احمد امين والسيد أحمد صقر . القاهرة ١٣٧٠ هـ / ١٩٥١ م ص ٣٠٩ـ ٣١٠

(١٢) التوحيدي ـ أخلاق الوزيرين . تحقيق محمد بن ثاويت الطنجي نشر المجمع العلمي . دمشق ١٩٦٥ ص ٨ .

(١٣) نفسه ـ الامتاع والمؤانسة ١ / ٦٥

(١٤) انظر نثر النظم وحل العقد. القاهرة ١٣٧١ هـ ص ٤ .

(١٥) انظر ابن الأثير ـ المثل السائر . تحقيق محمد عبد الحميد ١ / ٧٦ ـ ٧٧

(١٦) نفسه ١ / ٧٨ ـ ٨١

(١٧) نفسه ٨٢

(١٨) نفسه ١ / ٨٤ ـ ٨٥

(١٩) نفسه ١ / ١٠٦

(٢٠) نفس المصدر والصفحة .

(٢١) نفسه ٢/٣٤٢ .

(٢٢) نفسه ١ / ١٦٦ ـ ١٦٨ و ٢ / ٣٥٦ ـ ٣٥٧ و٤١٧ ـ ٤١٩ .

(٢٣) نفسه ٢ / ٣٥٦ و ٤١٤ ـ ٤١٦

(٢٤) انظر نضرة الاغريض ص ٢٦ .

(٢٥) انظره نفسه ص ١٨٩ وقارن أعلاه ص ٢٢ .

(٢٦) انظر منهاج البلغاء ص ٣٩ .

(٢٧) نفس المصدر ص ٢١١

(٢٨) انظر النويري ـ نهاية الارب ٧ / ١٨٣ ـ ١٨٤

(٢٩) نفس المصدر والصفحات

(٣٠) نفس المصدر ٧ / ١٨٤ ـ ١٨٥ .

(٣١) الأغاني دار الكتب ٤ / ١٣ ، ٣٩

(٣٢) نفس المرجع والصفحة

(٣٣) نفسه ٩٥

(٣٤) نفسه ١١ ، ١٢ ، ٧١ .
(٣٥) نفس المرجع ١٤ ، ٢٧ ـ ٢٨ ، ٤٦ .
(٣٦) نفس المرجع ١١ و ٤٠ .

# القسم الرابع

# الشعر وفنون الأدب والعلم

# الفصل الأول
# الشعر والخطابة

وفي أثناء الموازنة بين الشعر والنثر طفق القدماء يوازنون بين الشعر وبين فن مخصوص من فنون النثر هو الخطابة ، موحين أحياناً أن هذا الفن مستقل عن الشعر والنثر معاً . وقد سبق القول أن دعبلاً الخزاعي ( ت ٢٤٦ هـ ) اخرج أبا تمام من حلبة الشعراء الى نادي الخطباء ، ونزيد ها هنا أن أبا بكر الصولي يروي أن دعبلا ، من أجل ذلك ، لم يدخل أبا تمام في كتابه « **كتاب الشعراء** » [١] . وذلك يعني أن صاحبنا أقام حداً صفيقاً بين الشعر والخطابة ، لكن من غير أن يبين ، أو ربما من غير أن ينقل عنه الصولي ، وجوه الفرق بين الفنين .

وطبيعي من الجاحظ الذي فرق بين الشعر وبين النثر ، أن يفصل بين الشعر والخطابة ، فالخطابة كما هو معروف من جنس النثر ، أو هي أقرب إليه على الأقل ، اذا اعتبرنا أن السجع شيء آخر غير النثر . وتفريق الجاحظ في هذا المجال ضمني يكمن في قوله أن الجمع بين الشعر والخطابة قليل [٢] ، مما يعني أن شخصية كل من الشاعر والخطيب وكل من الشعر والخطابة مستقلة متميزة .

وقد قرأنا للبحتري ( ٢٨٤ هـ ) بيته المشهور :

والشعر لمح تكفي اشارته     وليس بالهذر طولت خطبه .

وتفريقه الضمني ، بين الشعر والخطابة واضح، فالشعر يتميز عنده باللمح ، وهذا أمر سندرسه من بعد ، والخطابة بالتطويل . وقد يظن أنه تفريق كمي لولا أن اللمح لا يحتمل هذا المعنى .

وكما أن الفارابي (٣٣٩هـ ) كان أول من فرق تفريقاً واضحاً صريحاً بين الشعر والنثر ، فانه كان كذلك أول من فرق هذا التفريق بينه وبين الخطابة . وقد عرفنا أن الأقاويل الشعرية عنده تتميز بالتخييل ( أعلاه ١١٥ ـ ١١٦ ) . وبالإزاء هو يعرف الأقاويل الخطبية بأنها « هي التي من شأنها أن يلتمس بها اقناع الانسان في أي رأي كان، وأن يميل ذهنه الى أن

يسكن الى ما يقال له، ويصدق به تصديقاً ما » وينتهي الى هذا التفريق الجامع : « ان التخييل في الشعر كالاقناع في الخطابة »[٣] .

وإذا كانت المحاكاة مصدر التخييل فمن المنطقي أن يجعلها الفارابي عنصراً من عناصر التفريق بين الشعر والخطابة ، الا أنه يجيز مع ذلك ، أن يدخل الخطابة شيء من المحاكاة ، وأن يدخل الشعر شيء من الاقناع ، لكنه يضع شرطاً لاستعمال المحاكاة في الخطابة وهو أن يكون يسيراً يتسم بقرب المنال والوضوح والشهرة عند الجميع . وموقفه هذا مفهوم لأن الخطابة تتوجه لجماهير مختلفة المستويات والثقافات ،وهو لذلك يرى أن « الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية » ويستعملون « من المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله » مخطئون ولا يوثق بهم ،وتعد خطبهم أقوالاً شعرية قد عدل بها عن طريق الخطابة الى طريق الشعر ،وان ظن الناس انها خطبية بالغة . وتستوقف كلمة « أزيد » التي تدل على مقارنة كمية ، فما هو المقدار من المحاكاة المقبول في الخطابة ؟ هذا امر لا يوضحه الفارابي ، وهو على كل حال أمر يعسر توضيحه ، وان كان هذا المقدار ليس كمياً بمعنى الكلمة بل هو نوعي تتمثل فيه صفات القرب والوضوح والشهرة .

واذا صح هذا فإن الفارابي يتكلم على تجاوز تلك الصفات الى الغرابة والغموض والندرة وهي أمور قلما تقبلها الخطابة .

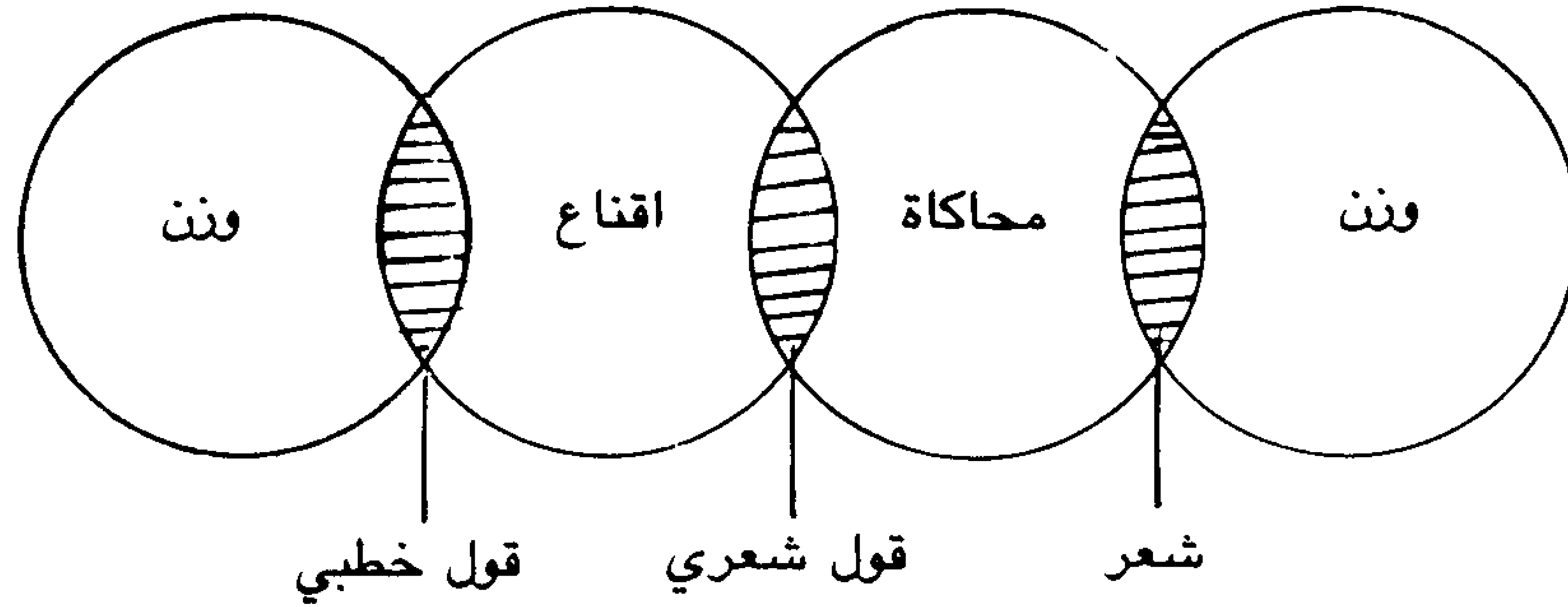
والفارابي أقل دقة في شأن الشعر المشتمل على الاقناع ، اذ انه يكتفي بنفي الشعرية عن الأقاويل المقنعة الموزونة وينسبها الى ما سماه « قولاً خطبياً » عدل به عن منهاج الخطابة [٤] . واذن فلا سبيل عنده لقبول الاقناع في الشعر ، لا في قليل ولا في كثير .

وهكذا حظر الفارابي على الخطابة مجالاً بيّنا هو مجال الغرابة والغموض والندرة ، فهو بالتالي ينسب ذلك ضمناً للشعر ، وحظر على الشعر مجالاً آخر هو الاقناع وحسب . وهو بهذا يصادم تعريف قدامة بن جعفر الذي حد الشعر باللفظ والوزن والقافية والمعنى ، فالاقناع في الواقع يدخل في نطاق المعنى . لكن إذا فهمنا معنى العدول عن طريق الخطابة بدخول مجال الشعر ، فكيف نفهم العدول عن منهاج الخطابة بدخول مجال الاقناع ، والاقناع من صلب الخطابة ؟ أليس هذا خروجاً من الخطابة الى الخطابة ؟ أم يكتفي الفارابي بعنصر الوزن وحده لنفي الخطابية عن الاقناع ؟

محتمل، فالقول الخطبي يبدو خطبة أخل بشرط منها اذ دخلت في الوزن، وهذا يعني أن الخطابة من النثر ، وقد اختار صاحبنا هذا المصطلح الوسطي ، مثلما اختار مصطلح القول الشعري،لأنه يعرف ان الكثير من الناس يظنون الاقناع الموزون شعراً.لكن إذا كان مصطلح القول الشعري يوحي الشعرية ، فان مصطلح القول الخطبي لا يوحي الوزن أبداً ، ولعل الأجدر أن يسمى : النظم الخطبي .

ويؤكد الفارابي ، مع ذلك،أن كثيراً من الخطباءيجمع في خطبته الأمرين معاً : أي الاقناع والمحاكاة، وان كثيراً من الشعراء يجمعهما في شعره [٥] . وبالتالي فكثير ممن يسمون شعراء ليسوا كذلك ، وكثيراً ممن يسمون خطباء ليسوا كذلك أيضاً ، الا إذا كانوا يستعملون في الشعر يسيراً من الاقناع ، وفي الخطابة يسيراً من المحاكاة .

وهذان المجالان الوسطيان : القول الشعري والقول الخطبي ، هما هنا مجالان مشتركان بين الخطابة والشعر ، والعنصر الجامع بينهما هو الاقناع ، والعنصران الفارقان هما المحاكاة والوزن فما فيه اقناع ومحاكاة يعد قولاً شعرياً ، وما فيه اقناع ووزن يعد قولاً خطبياً ، ومعروف أن ما فيه محاكاة ووزن يعد شعراً وحسب . ونستطيع أن نضع هذا الرسم التوضيحي لهذه الآراء :




والسؤال الآن:إذا اجتمعت العناصر الثلاثة معاً : المحاكاة والوزن والاقناع، فماذا يكون لدينا ؟ الجواب غير الشافي والذي لا يحتاج الى عناء هو : شعر وقول شعري وقول خطبي في الوقت نفسه . لكنا نظن أن الفارابي ، لو كان حياً ، فربما أجابنا أن الأمر منوط بغلبة أحد اثنين : الاقناع والمحاكاة ، فما غلبت عليه المحاكاة عد شعراً الا إذا زاد مقدار الاقناع فيه عما يحتمل الشعر فيعد حينئذ قولاً خطبياً ، أما ما غلب عليه الاقناع فيعد دائماً قولاً خطبياً. ولا يعد خطبة أبداً ، وذلك بسبب خضوعه للوزن . فهناك احتمالان ممكنان هما الشعر والقول الخطبي ، واثنان غير ممكنين هما الخطبة والقول الشعري .

لقد خضنا ، على أسلوب القدماء ، في معادلات منطقية جامدة لا يستقيم قياس الأدب عليها ، وحري بنا أن نخرج من ذلك الى رأي آخر في الفصل بين الشعر والخطابة هو رأي ابي سليمان المنطقي ( ت ٣٨٠ هـ ) الذي وجدناه يميز بين البلاغات فهو يخص بلاغة الشعر بعنصر نفسي هو القبول ، ويخصه بعناصر أسلوبية هي براءة اللفظ من الغرابة ولطف الكناية والتصريح احتجاجاً والمؤاخاة والمواءمة، وبعنصر موضوعي هو انكشاف المعنى (أعلاه ٢١٥ ) بينما لا يخص بلاغة الخطابة الا بعناصر أسلوبية ، وعنصر موضوعي ،وعنصر ثالث

حركي . العناصر الأسلوبية : هي قرب اللفظ والسجع وقصر الفقر ، والعنصر الموضوعي هو الوهم ، والعنصر الحركي هو غلبة الاشارة [٦] . ولا شك أن هذا التمييز غير دقيق ولا يخلو من خطأ،ذلك ان انكشاف المعنى مطلوب في الخطابة أكثر من الشعر، والوهم مستحب في الشعر أكثر من الخطابة،ثم ان اشتراك البلاغتين بقرب اللفظ أو البراءة من الغرابة ليس صحيحاً ، لأن أكثر النقاد على أن الغرابة من سمات الشعر ما لم يكن اللفظ حوشياً، كما ان الاحتجاج مطلوب في الخطابة لا في الشعر، وأما المؤاخاة والمواءمة والكناية فكلا الشعر والخطابة محتاج اليها . أن أبا سليمان في حين يذكر بعض الخصائص الأسلوبية والحركية للخطابة مثل الاشارة والسجع والفقر القصار، يهمل اي خصوصية للشعر، ويهمل عنصر الاقناع الذي خص الفارابي الخطابة به . وليست مقارنته مما يعتد به .

واخيراً ، يميز ابو هلال العسكري ( ٣٩٥ هـ ) الشعر من الخطابة والنثر بمجال استخدام كل منها لا بصفاته الجوهرية أو العرضية،فيخص الخطابة والكتابة بأمر السلطان « ومدار الدار » ! وينفي عن الشعر هذا الاختصاص [٧] . ولعله يقصد بالكتابة الكتابة الديوانية. والظاهر أن ابن خلدون أخذ هذا التفريق عنه حين فصل بين الشعر وبين الخطب والمخاطبات ( أعلاه ) .

وهكذا فرق أكثر الشعراء والنقاد بين الشعر والخطابة تفريقاً ضمنياً غير واضح ، أو فرقوا بين ميادين استخدامهما ، ولم يفرق بينهما تفريقاً جوهرياً الا فيلسوف هو الفارابي .

على أن هناك من قرّب بين الشعر والخطابة كتقريبه بين الشعر والنثر عامة. ولعل أول ما يطالعنا في هذا الشأن بيت نسبوه للأحوص ( ت ١٠٥ هـ ) يقول :

وما الشعر الا خطبة من مؤلف     لمنطق حق أو لمنطق باطل [٨]

وقد سبق أن الحاتمي شبه القصيدة بالرسالة البليغة والخطبة الموجزة في تناسب صدورها واعجازها ووحدتها ( أعلاه ) لكننا وضحنا أن هذا التقريب شكلي يقابله تفريق في الجوهر .

وكذلك فرق ابراهيم بن خيرة المواعيني ( ت ٥٦٤ هـ ) بين الشعر والخطبة بالوزن ووحد بينهما في بعض المعاني، فأشار الى أن « من الشعر نظم خبر أو تقرير حجة ، أو ذهاب مع مقاصد الشريعة ، أو تخليد كلمات حكمة، وانما سمي شعراً بالوزن والا فالخطبة أولى الأسماء به » [٩] . والحق أن المواعيني يفرق ضمناً بين الأمرين حتى في المعاني ، موحياً أن الأغراض المذكورة من شأن الخطابة لا الشعر ، لكنه يحار في الوقت نفسه في شأن هذه الأغراض وقد وزنت ،والوزن عنده لا يستعمل الا في الشعر ، وليس يحتمل على ما يبدو أن يكون هناك خطبة موزونة .ولو جمعه الزمان مع الفارابي وأتاح له أن يستفتيه في الأمر لخلصه من هذا المأزق الواقع

بين منزلتين وأخبره أنه يسمي هذا الشيء قولاً خطبياً ، ولانحاز المواعيني ، في أغلب الظن ، الى الفاصلين بين الشعروالخطابة، لا سيمـا أنه يرى الخطابة أكثر اقتصاداً من الشعر واذهب في سبيل التحقيق ، مع عدم خلوها من الفخامة وابراز الصورة (١٠) .

ويضطرب حازم القرطاجني أيضاً في أمر ذينك الفنين ، مع أنه يقتبس كثيراً من آراء الفارابي من غير أن يسميه .انه يومىء الى أن علم البلاغة يشتمل على صناعتي الشعر والخطابة اللذين « يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والاقناع » (١١) . فهو اذن يخالف المواعيني من جهة ويأخذ عن الفارابي من جهة أخرى . وهذا يشعرنا أن الرجل يرى في صورة الاقناع أو التخييل أسلوباً، لا صلة له بالمعنى ، أي أن الشعر والخطابة يختلفان عنده في الأسلوب لكنهما يجتمعان على المعاني .

بل أن الأسلوب المختلف له ، عند حازم ، غاية واحدة يحققها التخييل والاقناع هي « حمل النفس على فعل شيء أو اعتقاده ، أو التخلي عن فعله واعتقاده »(١٢) .

فالذي يجمع بين الخطابة والشعر اذن أكثر مما يفرق بينهما ،ذلك ان لهما معاني مشتركة وغاية اسلوبهما واحدة وان اختلف هذا الأسلوب .

لكن هنا شيئاً فارقاً هو أن الشعر ، في رأيه ، أقرب الى اليقين من الخطابة ، فالصناعة الخطابية تعتمد في أقاويلها على تقوية الظن لا ايقاع اليقين ، الا اذا عدل الخطيب باقاويله عن الاقناع الى التصديق،في حين أن التخييل في الشعر لا ينافي اليقين ،وهكذا ،فإن الأقاويل الصادقه قد تقع في الشعر لكنها لا تقع في الخطابة (١٣) . هذا الرأي يناقض السابق لأنه يجعل للأسلوب الشعري والأسلوب الخطابي غايتين مختلفتين .

ويعود حازم ليكرر كلام الفارابي مسوّغاً استعمال التخاييل في الأقاويل الخطابية لكن « على جهة الالماع في الموضع بعد الموضع » ويزيد عليه اساغة استعمال الاقناع في الأقاويل الشعرية ، أيضاً في الموضع بعد الموضع ، وقد علمنا أن الفارابي أنكر كل اقناع موزون . ويعلل حازم موقفه في استعمال اليسير في كل صناعة مما تتقوم به الأخرى بما أشرنا اليه في الأسطر السابقة من أن « الغرض في الصناعتين واحد ، وهو أعمال الحيلة في القاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه » . الا أنه يعيب على الشاعر أن تكون أكثر أقاويله أو ما يقارب نصفها خطابية ، ويعيب على الخطيب عكس ذلك . فالذي حيرنا عند الفارابي في صفة « أزيد » ورأينا فيه زيادة نوعية لا كمية ، اذا حازم يحيله الى مقدار كمي وحسب .

وبسبب المؤاخاة التي تقرب الفنين في تصوره ، والمتأتية عن اتفاق المقصد والغرض،لا يسمح حازم للشاعر أن يخطب ولا للخطيب أن يشعر وحسب بل يوجب عليهما ذلك ، لأن « النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام ، وترتاح للنقلة من بعض ذلك الى بعض ، ليتجدد

نشاطها بتجديد الكلام عليها [ .. ] ومعاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به ، بما يجدي في ذلك جداوة ، ادعى الى تحصيلها من ترك المعاونة » ولذلك « كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض المقصود ، فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه ، وأن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه ، وان تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها ، أفضل من التي لا مراوحة فيها » وهو يسند رأيه ببيت الأحوص الذي سبق ذكره (١٤) .

فالقرطاجني متأثر بمفهوم الأدب التقليدي عند العرب والذي يقول بضرورة التنويع بين الأغراض والحالات النفسية، وهذا جعله يقول بالمراوحة بين المعاني الشعرية والخطابية، وبانه « لا ينبغي أن ينحى بالمعاني منحى واحد من التخييل أو الاقناع ، ولكن تردف التخييلية في الطريقة الشعرية بالاقناعية ،والاقناعية في الخطابة بالشعرية ، فالتصرف في هذه المعاني على هذه الانحاء يحسن موقع الأساليب في النفوس » لأن التخييل والاقناع يعضد بعضه البعض الآخر (١٥) .

والواقع أن القرطاجني قد اتخذ له مثالاً أعلى في الشعر هو المتنبي الذي عده اماماً في صناعة الشعر ووصفه بالتبريز والتجلي والانتماء الى الطراز الأعلى . وقد أشار الى أنه كان يعتمد هذا الأسلوب كثيراً : كان « يحسن وضعَ البيت الاقناعي من الأبيات المخيلة ، لأنه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيلة ثم يختمها ببيت اقناعي يعضد به ما قدم من التخييل ، ويُجمّ النفس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي . فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك » هذا التوضيح يجعله حازم قاعدة طالباً أن يعتمد مذهب أبي الطيب (١٦) .

ثم يرسم الطريقة التي يجب سلوكها لتطبيق هذه القاعدة فيشير الى أن الأحسن لمن أراد أن يردف الأقوال الشعرية بالخطابية « أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الاقناع » مؤكداً من جديد أن أبا الطيب كان يفعل هذا في كثير من كلامه (١٧) .

وهكذا نجد أن ما يضع المتنبي فوق قمة الشعر في رأي حازم ، هو نفسه الذي يخرجه وتلميذه أبا العلاء من حومة الشعراء في رأي ابن خلدون . الأول يقدمه بسبب المراوحة بين أسلوبين ، والثاني يطرده على ما يبدو ، لأن اساليب الخطابة ليست من اساليب العرب في الشعر .

وباختصار ، أن الذين قربوا بين الشعر والخطابة قلة قليلة بالقياس الى من فرقوا بينهما وذلك أن اختلاف الميادين بين الفنين يؤدي الى اختلاف الأساليب . وحتى الذين قربوا بينهما لم يتجاهلوا فروقاً معنوية أو اسلوبية ، بما يميل بنا الى تصنيفهم مع المفرقين . فلولا ما نسب الى الأحوص لقلنا أن الجميع يفرقون بين الشعر والخطابة . فالمواعيني فرق ، باضطراب ،

بين اغراض الفنين وبين أسلوبهما من حيث الاقتصاد في التعبير ، والتحقيق . والقرطاجي تبنى تفريق الفارابي بين الفنين بالتخييل أو المحاكاة من جهة والاقناع من جهة أخرى ، لكنه تلمس لهما معاني مشتركة وغاية واحدة ، ناصحاً بالمراوحة بين الاقناع والمحاكاة في كلا الفنين ، ولا سيما الشعر ، لأن المتنبي كان يفعل ذلك ، ولأن هذا الأسلوب يحدث القبول والتأثير في النفس ، فالنفس ترتاح للنقلة من بعض الكلام الى بعض ويتجدد نشاطها ، ولهذا رسم طريقة للانتقال من المحاكاة الى الاقناع .

وعلى الرغم من أن أكثر النقاد كان على مذهب الفارابي فإن الشعر العربي القديم ، ولا سيما المدحي والهجائي والفخري ، كان يتسم بالخطابية لارتباطه بالالقاء الحماسي . ولما كان المتنبي أكثر الشعراء القدماء أهمية فان من حق القرطاجني أن يتخذه مثالاً يحتذى وان له لفضلاً في كشف هذه المراوحة عنده بين الشعرية والخطابية .

ويجدر بنا أن نشير في هذا المقام الى ما ذكره احسان عباس من أن المدح كان عند اليونان من موضوعات الخطابة ،وعند العرب من موضوعات الشعر ، ولهذا اختلطت منذ عهد مبكر صورة الشعر بصورة الخطابة عند العرب ، وقد حدث هذا كذلك في الأدب اليوناني لكن في زمن متأخر نسبياً . وقد نشأ عن المزج بين الصناعتين ( لا الفنين ) التفنن في حل المنظوم ونظم المنثور ، « وتولدت قضايا المفاضلة بين الشعر والنثر : أيهما أهم وأيهما أصعب وما أشبه ذلك » (١٨) .

## الحواشي

(١) انظر ابو بكر الصولي ـ أخبار ابي تمام ص ٢٤٤ وأعلاه ٢١٧ .
(٢) البيان والتبيين ١ / ٤٥
(٣) انظر الفارابي ـ احصاء العلوم ص ٨٢ ـ ٨٣ وجوامع الشعر ص ١٧٤
(٤) انظر جوامع الشعر ص ١٧٣
(٥) نفس المصدر والمرجع والصفحات .
(٦) انظر التوحيدي ـ الامتاع والمؤانسة ٢ / ١٤١ وقارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٢٣٩ .
(٧) انظر الصناعين ص ١٠٢ ـ
(٨) انظر ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء . دار الثقافة بيروت ص ٤١٤ .
(٩) انظر احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ٥١٣ ، ٥١٨ عن مخطوط ريحان الألباب وريعان الشباب
(١٠) نفسه ص ٥١٦ .
(١١) منهاج البلغاء ص ١٩
(١٢) نفسه ٢٠
(١٣) نفسه ٦٢ ٠ ٦٣ ، ٧٠
(١٤) نفسه ص ٢٩٣ ، ٣٤٧ ، ٣٦١ . وحازم لا ينسبه لأحد ، ويرويه على هذه الصورة :

وما الشعر الا خطبة من مؤلف ... يجيء بحق أو يجيء بباطل

(١٥) نفسه ص ٣٥٨ ـ ٣٥٩
(١٦) نفسه ص ٨٨ ، ٢٩٣ ، ٣٠١ .
(١٧) نفسه ص ٢٨٩ .
(١٨) انظر احسان عباس ـ ملامح يونانية في الأدب العربي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٧ ص ١٧٩ .

# الفصل الثاني
# الشعر والعلم

لقد أدركنا اذن مفهوم كلمة شعر عند العرب أو المستعربين القدماء ، ورأيناه يراوح بين منتهى الغموض ومنتهى الوضوح ، منتهى الدقة المنطقية ومنتهى الفوضى الارتجالية ، رأيناه في صيغته العربية الخالصة ، وفي صيغته اليونانية التي أثرت في صورةالاداء أو في الفكرةنفسها أو في الاثنتين معاً ، ورأينا كيف قرن الشعر الى مفهوم الخُلق ، والى نظرية النظم ، والى عناصر معينة عدت « حدا » للشعر هي الوزن والقافية والمعنى واللفظ ، أو هي في جانب آخر المحاكاة والتخييل والوزن وغيرها . ولم يفت بعضهم مثل الخليفة عمر بن الخطاب ان يجعل الشعر علماً . ( أعلاه ص ١٩٤ ) .

لكن كلمة علم ينبغي أن تستوقفنا ها هنا قليلاً ، وذلك لأن العلم في العهد الراشدي ، لم يكن له مفهوم كالمفهوم الأرسطي ، نقصد أنه لم يكن يعني كياناً معرفياً ذا غرض محدود معروف ، ونهج خاص . وبكلمة ، لم يكن يشير الى ميدان المعرفة المتصل بالكليات دون غيرها . كما لم يكن له المفهوم الخلدوني ، أي الذي يدل على النظر الفكري والغوص على المعاني ، وانتزاعها من المحسوسات وتجريدها في الذهن أموراً كلية عامة ، ليحكم عليها بأمر على العموم ، لا بخصوص مادة ولا شخص ولا جيل ولا أمة ولا صنف من الناس « ثم تطبيق الكلي على الخارجيات وقياس الأمور على اشباهها وأمثالها » كما لم يكن له أخيراً مفهوم العلم بالاصطلاح الحديث، أي مجموع المعارف والدراسات القيمة ذات الطابع الكلي والرامية الى غرض محدود ، والمتبعة منهاجاً معيناً ، والمؤسسة على علاقة موضوعية قابلة للتعليل ، والتي شأنها ، بعد اجتياز مرحلة وصف العلاقات العِلّية المتتابعة البسيطة نسبياً ، ووصف الروابط الجوهرية ، أن تؤدي الى صياغة قوانين شاملة ، تقود الفكر ، وتعبر عن المعرفة ، وتطبق على النظائر ، وتتصف بالدقة والمنطقية والمصداقية [1] .

وما علينا ، كي ندرك مفهوم العلم في صدر الاسلام ، الا أن نستقري الكلمة في القرآن الكريم ، فنتتبع معانيها ونستقصي مضامينها . وأول ما يلفتنا ، في هذا الصدد ، ان لها أكثر من

معنى . ومن أهم معانيها :

١ ـ اليقين وعدم اتباع الظن ، لقول الآية الكريمة : « ان الله عنده علم الساعة » [٢] وقول أخرى : « وما لهم به من علم إنْ يتبعون الا الظن » [٣] .

٢ ـ المعرفة بصورة مطلقة، لقول آية ثالثة : « قال الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به » [٤] .

٣ ـ معرفة الدين خاصة لقول آية رابعة : « وليعلم الذين أوتوا العلم أنه الحق من ربك فيؤمنوا به » [٥] .

٤ ـ المعرفة والارادة معاً لقول آية خامسة :«وما تحمل من أنثى ولا تضع الا بعلمه»[٦] .

٥ ـ الثقافة ، لقول آية سادسة : «وقـل رب زدني علماً »[٧] .

٦ ـ الادراك ، لقول آية سابعة : « ومنكم من يرد الى أرذل العمر لكي لا يعلم بعد علم شيئاً »[٨] .

وإذا أردنا أن نقابل هذه المعاني بعضها مع بعض ونتلمس خيطاً يجمع بينها ، انتهينا الى أن العلم في المفهوم القرآني هو المعرفة اليقينية ، ولا سيما معرفة الدين ، وقد يشمل الثقافة العامة ، ويقتضي الارادة .

فإذا اتفقنا على هذه النتيجة اتضح لنا أن الشعر الذي هو أصح علوم الجاهليين ، في رأي عمر بن الخطاب ، يراد به في أغلب الظن ، ما يحفظ من القصائد ويروى على أنه ثقافة مقصودة ، لا على أنه قوانين . وهو يدل ، اذن ، على أكثر ما كان يحفظه أهل الجاهلية ويتقنون صناعته من شعر . وهكذا نفهم ما نسب الى ابن عباس من أن « الشعر علم العرب وديوانها » [٩] وكذلك ما نسب الى أبي عمرو بن العلاء من أنه « ما انتهى اليكم مما قالت العرب الا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير ، ومما يدّل على ذهاب العلم وسقوطه قلة ما بقي في أيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد »[١٠] .

واذا كان أبو عمرو يفصل بين العلم والشعر، فلأن الشعر يتضمن معارف ، ونظماً ليس للعلم، وحين يقول ابن اسحاق (ت ١٥١ هـ ) : « لا علم لي بالشعر انما أوتى به فاحمله »[١١] فذلك يعني أنه لم تكن له معرفة وحفظ للشعر بل يستمعه فينقله .

وقد أحصى ابن سلام ( ت ٢٣١ هـ) بعض « أهل العلم » البصريين والكوفيين فإذا هم الرواة للشعر وللغة من أمثال أبي عبيدة والأصمعي والمفضل الضبي[١٢] ، وهذا يؤيد القول أن العلم عندهم يعني المعرفة التي تتعلق بالرواية خاصة ،وحين يقال « أهل العلم » فانما يقصد

أهل الرواية مع ما تقتضيه الرواية من كثرة الاستظهار [١٣] ، أو بعبارة أخرى هو يعني أهل الثقافة ، كما يفهم من نص آخر لابن سلام . والعلم بالشعر قد يتضمن الرواية والنظم معاً ، لقول ابن سلام « وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله »[١٤] . فالعلم بالشعر عنده هو ثقافة اللسان به ( أي حذقه وفهمه ) مع رواية الشعر وأحياناً قوله . وهذا هو المعنى الشائع للعلم في ذلك العهد .

وقد مضى ان ابن قتيبة ( ت ٢٧٦ هـ ) أيضاً عد الشعر علماً كالدين ، محتاجاً الى السماع .والراجح انه يعني به الدراية ،بشاهد أنه يدرج بين العلوم ما هو بدائي حدسي يتم اكتسابه عن طريق العادة والتجارب اليومية ، دون ان يجمع عناصره نسق من القوانين الموضوعية الشاملة ومن ذلك « العلوم في الخيل ، والنجوم وانوائهاوالاهتداء بها ، والرياح وما كان منها مبشراً او خائلاً ، والبروق ، وما كان منها خلبا أو صادقاً ، والسحاب وما كان فيها جهاماً او ماطراً »[١٥] .

وهو يبين السبب في حاجة الشعر الى السماع فنكتشف ان العناصر التي يتكون منها هذا العلم ، اذا كان ثَم ،لغوية جغرافية هي « الالفاظ الغريبة واللغات المختلفة ،والكلام الوحشي، واسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه[١٦] » . لكن ينبغي ان نشير الى ان العبارة التي اوحى فيها ابن قتيبة انه ينسب الشعر الى العلم تشعر ان الرجل غير مقتنع بهذه النسبة ، وذلك انه يقول ان : « كل علم محتاج الى السماع ، واحوجه الى ذلك علم الدين ثم الشعر[١٧] »فهو اذ يستخدم مصطلح « علم الدين » يتحاشى مصطلح « علم الشعر » مكتفياً بكلمة شعر ، والسماع الذي يعنيه لا علاقة له بموسيقى الشعر بل بالرواية .

وعدم اقتناع الرجل بهذا المصطلح جعله يميز الشعراء من العلماء تمييزاً واضحاً ، فيصرح في مبدأ كتاب **الشعر والشعراء** انه الف كتابه في الشعراء وما اخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ في الفاظهم ومعانيهم[١٨] ، كما يميز اشعار العلماء من اشعار المطبوعين ، اي الشعراء الحقيقيين في رأيه ، فيصرح أن اشعارهم بينه التكلف رديئة الصنعة « ليس فيها شيء جاء عن اسماح وسهولة ، كشعر الاصمعي ،وشـــعر ابن المقفع ، وشعر الخليل ، خلا خلف الاحمر، فانه كان اجودهم طبعاً وأكثرهم شعراً[١٩] » ومعروف أن الاصمعي (١٢٢ ـ ٢١٦ هـ ) كان راوية متقناً للغة والشعر عارفاً للبلدان ، وان ابن المقفع كان اديباً ومنطقياً، وان الخليل ( ٩٦ ـ ١٧٠ هـ ) كان من ائمة اللغة والادب وواضع علم العروض، وان خلفاً الاحمر (ت نحو ١٨٠ هـ ) كان راوية شاعراً . فاثنان من هؤلاء فقط يصح ان تطلق عليهما لفظة العلماء بالمفهوم الحديث هما ابن المقفع لانه عالم منطق، والخليل لانه مخترع علم العروض وواضع معجم **العين** ، والاثنان الآخران عالمان بمفهوم ابن سلام للعلم. المهم ان العلم على هذين المستويين يتعارض غالباً مع الشعر .

فموقف ابن قتيبة مبهم مضطرب، يريد أن يسمي الشعر علماً ولا يريد؛ لأن في ذهنه خليطـا من المفاهيم للعلم : العلم بالمعنى البدائي الذي يعني مجرد المعرفة والدربة ، والعلم بمعنى اسلامي ويعني الثقافة والفهم والرواية ،و العلم بمعنى القوانين المسجلة التي تنتظم الأشباه والنظائر ، زد على ذلك ان هذا الخط الفاصل بين ما هو علم وما هو أدب لم يكن قد اتضح في القرن الهجري الثالث .

وقد استخدم ابو بكر الصولي ( ت ٣٢٥ هـ ) عبارة « الحذاق بعلم الشعر وتمييز الفاظه»[٢٠] ولما كان القدماء كثيراً ما يستعملون الواو لتكرير معنى أو تفصيله فان من حقنا أن نفهم من كلمة « علم الشعر » هنا معنى نقد الشعر المتمثل بتمييز الفاظه . وهذا معنى آخر يبدو أنه حصيلة تطور النقد الأدبي في ذلك الحين .

وبدا الآمدي ( ت ٣٧٠ هـ ) أقل غموضاً من الصولي فصرح أن للشعر أئمة يعاد اليهم في تفضيل بعض الشعراء على بعض [٢١]. وهذا يعني أن علم الشعر عنده هو نقد الشعر ، لا سيما وأنه ينسب الى بعض أنصار أبي تمام أن إعراض من أعرض عن شعره انما هو بسبب عدم الفهم ، وان « العلماء والنقاد في علم الشعر » فهموا قصائد الرجل . ومن أقوال المختصمين في الطائيين نستنتج أن عدة علم الشعر الرواية واللغة [٢٢] .

واذ نعلم أن النقد كان ، تلك الأيام، يقوم على المفاضلة والموازنة بين قصائد الشعراء أو بين أبياتهم المفردة أو مقطوعاتهم ( ولذلك وسم كتاب الآمدي بالموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وابي عبيدة الوليد بن عبيد البحتري الطائي ) وان التفضيل موقف ذوقي ذاتي ينشأ عن أمور كثيرة بعضها نفسي ، وبعضها اجتماعي ، وبعضها متصل بالسن ، ندرك أن الآمدي لم يقصد العلم الموضوعي ، ولا يمكن أن يكون نقد الأدب موضوعياً ، كما لم يقصد العلم الخاص بالشعر ، بل أراد المعارف المساعدة على نقده .

وتحسن الاشارة ، ها هنا ، الى أن الآمدي اجرى كلاماً على لسان المتنازعين في أبي تمام والبحتري . يفهم منه أن العلم غير الشعر وغير الرواية وأن هناك فرقاً بين الشاعر والعالم ، و « أن شعر العلماء دون شعر الشعراء » [٢٧] وهذه عودة الى رأي ابن قتيبة الذي سبقت الاشارة اليه .

أما الصاحب بن عباد ( ٣٢٦ ـ ٣٨٥ هـ ) الذي كان وزيراً للدولة الديلمية ، والذي غلب عليه الأدب فألف عدداً من الكتب أشهرها الكشف عن مساوىء المتنبي ، وترك ديوان شعر من نظمه ، فقد نسب الى الجاحظ أنه قال : « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف الا غريبه ، فرجعت الى الأخفش فألفيته لا يتقن الا اعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينقد الا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والانساب ، فلم أظفر بما أردت الا عند أدباء الكتاب » [٢٤] .

وبحثنا عن هذا النص في كتابي **الحيوان والبيان والتبيين** فلم نظفر به ، بل وجدنا في الكتاب الثاني نصاً شبيهاً به يذكر فيه الجاحظ أنه جلس الى أبي عبيدة والأصمعي وغيرهما من رواة البغداديين ، فلم ير أحداً منهم « قصد الى شعر في النسيب فانشده » ولم ير « غاية النحويين الا كل بيت فيه اعراب » ولم ير « غاية رواة الأخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل » وتبين له أن « البصر بهذا الجوهر من الكلام » يعني بلاغة الشعر هو « في رواة الكتاب أعم ، وعلى السنة حذاق الشعر أظهر » (٢٥) .

المهم أن مصطلح « علم الشعر » لا يرد على لسان الجاحظ ، ونحن نميل الى أن القول السابق رأي للصاحب بن عباد نفسه أراد أن يقويه بنسبته الى أبي عثمان ، لعلمه أنه قال شيئاً شبيهاً به ، وان كنا لا نستبعد أن يكون الصاحب اعتمد على ذاكرته فخانته ، أو أخذ من غير **البيان والتبيين والحيوان** .

مهما يكن من شيء فنحن نفضل أن ننسب الكلام لابن عباد الى أن يثبت خلاف ذلك . ولهذا نقول استنتاجاً أن علم الشعر ، في مفهوم وزير الديلم ، ليس معرفة الغريب أو الاعراب أو الاخبار أو الأيام والأنساب بل هو رواية الشعر عامة ونقده ، على أن يكون الناقد كاتباً شاعراً كما يفهم من بقية كلام الصاحب . فابن عباد قريب من ابن قتيبة في هذا الشأن .

ويستوقفنا ناقد متزن ، ربما بتأثير مهنة القضاء ، هو القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ( ٣٩٢ هـ ) الذي كان عالماً شاعراً . إنه يذكرنا بالتعريف المنسوب لعمر بن الخطاب فيقول : « ان الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز » (٢٦) . والذي يستوقفنا عنده هو أنه جعل علم الشعر مجموع خصال لا مجموع قوانين ، أي جعله ابتداء ، عملاً ذاتياً لا موضوعياً . ولعل الجرجاني يريد أن الطبع والرواية والذكاء تشترك في تحصيل هذا العلم ، لأنه يسميها أسباباً . ومع ذلك يظل الأمر على غموضه ، فما المقصود بالعلم وما هي علوم العرب المشار اليها ؟

لعل بوسع بعض العبارات التي يستخدمها صاحب **الوساطة** أن يعيننا على تلمس مفهومه للعلم ، ولعلم الشعر خاصة . يقول : « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر » (٢٧) . فعلم الشعر عنده ، هو على ما يبدو علم صناعته ، أو ربما كانت صناعة الشعر من بين ما يشتمل عليه علم الشعر من أشياء .

ويعد الجرجاني نقد الشعر علماً(٢٨) ، وهذا يسمح بالظن أنه يرى النقد من عناصر علم الشعر أيضاً . وبالتالي يقوم هذا العلم عنده على عنصري النظم والنقد ، ولا نعني بالنظم إقامة الوزن والقافية وحسب ، بل حسن التأليف الذي أشرنا اليه سابقاً . والأسباب التي تؤدي الى اتقان النظم والنقد هي الطبع والرواية والذكاء . لكن تبقى الحلقة مفرغة : فما هي قوانين

صناعة الشعر وما هي قوانين نقده ؟ لئن طرح الجرجاني عدداً من الآراء القيمة المتعلقة بأسلوب النقد ، إنه لم يقل شيئاً في قوانين النظم الشعري .

وأكثر من ذلك ، أن الجرجاني يفصل في مستهل كتاب **الوساطة** بين العلوم والآداب [٢٩] ، بما يوحي أن الشعر ليس علماً . كما يصنع صنيع ابن قتيبة في الفصل بين العلماء والشعراء ، مسجلاً ما عدده العلماء من « أغاليط الشعراء في المعاني » [٣٠] جاعلاً أهل العلم هم النحويين والبلاغيين واللغويين والعروضيين[٣١]. فهو بهذا يمضي على درب ابن قتيبة بأمانة واخلاص ، ويبدو على مثل غموضه . هنا قد يقال : ليس علم الشعر هو الشعر نفسه بالضرورة ، وليس العالم فيه هو الشاعر دائماً ، فكم من عالم يعرف القوانين ولا يتقن تطبيقها وكم من مبدع يتقن تطبيق هذه القوانين دون أن يعرفها ، فالتفريق بين العلماء والشعراء لا يعني الفصل بين العلم والشعر . هذا صحيح ، ولكن لنلحظ أن الجرجاني يتكلم على الطبع والرواية والذكاء والدربة مما يعني ، على الأغلب ، انه يقصد علم الشاعر أكثر مما يعني علم الشعر ، وهو كابن قتيبة ، يفصل بين الشعر والعلم كذلك ، وهذا يرجح الظن أنه يعني أن الشعر صناعة الشعراء وأن العلم صناعة أهل المنطق والنحو واللغة وأمثالهم .

وينسب عبد الكريم النهشلي ( ت ٤٠٣ هـ ) الى مجهولين أن اعسر من اجتماع اللسان البليغ والشعر الجيد « ان تجتمع بلاغة العلم وبلاغة الشعر »ويشير الى أن الجاحظ قال : «وقد اجتمع ذلك للعتابي»[٣٢] وذلك يفيد أن عبد الكريم الذي لم يرفض هذا الكلام يضع حداً فاصلاً بين شخصيتي العالم والشاعر، والعلم والشعر.والواقع أن المجهولين ليسوا إلا سهل بن هارون الذي رأيناه يفصل بين بلاغة القلم، لا العلم، وبين بلاغة الشعر(أعلاه ٢١٣).

وفي هذا العصر كان العلم قد اكتسب مفهومات جديدة متأثرة بالأرسطية . وقد ذكر التوحيدي ( ت بعد ٤٢١ هـ ) عدة تعريفات للعلم تتضمن أنه معرفة الشيء أو اعتقاده أو اثباته على ما هُوَ به، وينقل تعريفاً لمسكويه ( ت بعد ٤٢١ هـ ) فيه أن العلم هو « ادراك صور الموجودات بما هي موجودات » ويختص بالصور التي في غير مادة ، خلافاً للمعرفة التي تختص بالصور ذوات المواد[٣٣].

صحيح أنها تعريفات غير دقيقة ، لكنها تضع حداً بين العلم والمعرفة ، لا كمفهومات القدماء التي تخلط بينهما .

ومع ذلك يستلهم ابن رشيق القيرواني ( ت ٤٥٦ هـ ) أيضاً مفهوم عمر بن الخطاب فيعلن أن « الشعر أكبر علوم العرب ، وأوفر حظوظ الأدب ، وأحرى أن تقبل شهادته وتمثل ارادته » . وهو يؤيد رأيه بحديث النبي : « ان من الشعر لحكما » أو « لحكمة » [٣٤] . ولعل مما يوضح رأيه هذا اشارته الى أن « الشاعر مأخوذ بكل علم ، مطلوب بكل مكرمة ، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة ، واحتياج أكثر هذه

العلوم الى شهادته . وهو مكتف بذاته ، مستغن عما سواه ، ولأنه قيد للأخبار وتجديد للاثار » [٣٥] .

فالشعر اذن علم العلوم لأنه ديوان العرب يقيد علومهم ويشهد عليها ، هو علم من حيث هو شاهد لغوي أوفقهي أوتاريخي ، أي أنه مصدر للعلوم من جهة وسجل لها من جهة أخرى ، ما هو بقوانين لكنه نصوص تصلح اساساً لبناء القوانين ، أو يمكن أن تبنى على قوانين مختلفة لعلوم أخرى ، وكي يكون البناء متيناً لا بد للشاعر أن يأخذ نفسه بكل العلوم . من هنا أن الشعر عند ابن رشيق ليس علماً مستقلاً ، بل هو علم تابع من ناحية ومتبع من ناحية أخرى ، هو مصدر للعلوم وصدى لها في آن .

غير أن ابن رشيق يستخدم مصطلحاً آخر يعود به الى فكرة القاضي الجرجاني ، أحد المؤثرين في نظريات صاحب **العمدة** ،هذا المصطلح هو«علم صناعة الشعر»[٣٦]لكننا اذا تدبرنا ما سبق ندرك على الفور أن هذه الصناعة تقوم على كل ما حملته العرب من علم، اي هي جامعة العلوم .

أما الذي رأى في الشعر علماً بالمفهوم الارسطي للكلمة فهو الفارابي ( ت٣٣٩هـ ) الذي جعل الشعر من علوم اللسان وتناوله في كتابه **احصاء العلوم** . وإذا كنا قد أخرنا ذكره فلانه نمط مستقل عن كل من سبقه ،. ولا غرو أن يقتبس المفهوم الارسطي ، فهو ناقل لكتاب الشعر مستق من معين الحكيم . لكن اللافت أن الذين أتوا بعده من النقاد ممن قرن الشعر الى العلم ، مثل الآمدي والصاحب بن عباد والقاضي الجرجاني وابن رشيق ،لم يتأثروا لا سلباً ولا ايجاباً بمفهومه وذلك قد يوحي بعدم انتشار آرائه بين النقاد، في هذا الميدان ايضاً .

وقد وسم الفارابي هذا العلم بعلم الاشعار ، أو علم قوانين الشعر ، وقسمه اقساماً ثلاثة هي الوزن والقافية واللفظ الشعري [٣٧] . أي حصره بالعروض ولغة الشعر . ولعله أول من التفت الى اللفظ الشعري ، على اشتغال النقاد باللفظ والمعنى كثيراً . فهو يتناول البحث لا من حيث جودة اللفظ أو رداءته ، على غرار ابن قتيبة ، بل من حيث قبول الشعر أو رفضه له ،لكأن هناك لغة شعرية محاذية للغة النثرية ( هذا الموضوع سنتناوله من بعد تحت عنوان لغة الشعر ) .

والأكثر أهمية ، في هذا الشأن، أن الفارابي قد جعل التخييل في الشعر كالعلم في البرهان ،وكالظن في الجدل . أي أن التخييل في الشعر يعرّف وجود الشيء في شيء آخر ، فهو كالبرهان في الأمور العلمية [٣٨] .

لكن كلمة علم هنا تعني اليقين أكثر مما تعني كياناً معرفياً،وإن كان الفارابي يلمح الى القياسات المختلفة التي سنشير اليها في بحثنا عن الشعر والمنطق .

واذن فعلم الشعر لا يقبل اليقين أو لا يؤدي اليه ، بل يقبل ما يؤثر في النفس من لغة شعرية ( التخييل ) ومن موسيقى عروضية ( الوزن والقافية ) . فهو مكون من عنصرين : الموسيقى واللغة الشعرية ، وله غاية محدودة هي التخييل .

لكن بازاء الذين تكلموا على الشعر باعتباره علماً ، بمعنى من المعاني ، يقف عدد ممن رفضوا النظر الى الشعر بهذه الصفة ، أو رفضوا أن يروا جامعاً ما بين لغة الشعر ولغة العلم .

فهذا يحيى بن عدي التكريتي المكنى أبا زكريا ( ٢٨٠ ـ ٣٦٤ هـ ) وكان فيلسوفاً حكيماً انتهت اليه الرياسة في علم المنطق في زمانه، يرد على ناسبي الشعر الى العلم رداً لا يخلو من العبث والسطحية وذلك قوله : « والدليل على ان النحو والشعر واللغة ليس بعلم ، انك لو لقيت في البادية شيخاً بدوياً قحاً محرماً ، لم ير حضرياً قط ، ولا جاور عجمياً ، ولم يفارق رعيه [ ... ] فقلت له : هل عندك علم ؟ » فقال : « لا » . هذا وهو يسير المثل ، ويقرض الشعر ، ويسجع السجع البديع » الخ ...(٣٩) .

واضح أن يحيى بن عدي يعتمد المغالطة السفسطائية ، فليس المطلوب أن نعرف ان كان البدوي يعد الشعر علماً أم لا ، بل أن نعرف أن كان الشعر له خصائص العلم أو له قوانين تنتظم عناصره ، فوق أن الراعي البدوي يجهل مدلول كلمة علم ، الا بالمعنى الأولي ، ولا يصح أن يطرح عليه سؤال لا يعرف معناه . وقد قلنا منذ قليل ان الانسان قد يبدع أشياء دون أن يعرف قوانينها .

ويطل علينا حازم القرطاجني ( ت ٦٨٤ ) برصانته ، متناولاً الموضوع بأسلوب غير مباشر ودون أن يتورط بالجدل حول ما سمي علم الشعر أو علم صناعته ، مكتفياً بالتمييز بين المعاني العلمية والمعاني الشعرية. انه يؤكد أن الأولى متعلقة بادراك الذهن والثانية بادراك الحس ، معللاً ذلك بأن « المعاني المتعلقة بادرك الذهن ليس الحسن والقبح والغرابة واضحاً فيها وضوحه في ما يتعلق بالحس . وأيضاً فان المعاني التي تتعلق بادراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لانفسها . والمعاني المتعلقة بادراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار » (٤٠) . ويبدو ان حازماً يعني بالذهن العقل المنطقي ، وبالحس الشعور أو ما نسميه اليوم العاطفة . فمقاصد الشعر عنده تدور حول الأشياء التي تثير العاطفة من حسن وقبح وغرابة ، وهي أشياء لا تدخل في التعبير العلمي .

ومن الطبيعي أن من يجد عداوة بين المعاني العلمية والمعاني الشعرية لا بد أن يجد عداوة بين الشعر والمسائل العلمية ، ولهذا يشير القرطاجني الى أن أكثر الناس يستبردون ايراد المسائل العلمية في الشعر « وانما يورد المعاني العلمية في كلامه من يريد التمويه بأنه شاعر عالم . وقد بينا أنه فعل نقيض ما يجب في الشعر » فضلاً عن أن من يفعل ذلك يعد ناظماً (٤١) . ولنذكر في هذا الصدد موقف ابن قتيبة من شعر العلماء الذي يستكرهه لتعقيده والتصنع فيه .

والفرق بين القرطاجني وابن قتيبة انه رفض المعاني العلمية لبرودتها لا لتعقيدها ، مما يعني أنه يضع شرطاً لشعرية الكلام هو الحرارة . والملحوظ أن حازماً يفارق الفارابي في هذا السبيل ، مع أن الرجلين متأثران بالأرسطية . والظاهر أن حازماً أخذ مذهبه الارسطي عن طريق ابن سينا لا الفارابي ولهذا خالف المعلم الثاني في موضوع علمية الشعر .

وأخيراً يدلي ابن خلدون بدلوه فيومىء الى أن الشعر فن [٤٢] ، لكنه يستخدم الكلمة استخداماً مبهماً يوحي أن الفن هو العلم ، بدليل انه يستعمل مصطلحي « فن التاريخ » و « علم التاريخ » بمعنى واحد [٤٣] . لكن يتضح لنا ، من بعد ، انه يخرج الادب ولا سيما الشعر من دائرة العلوم لأنه في رأيه « هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب ، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها»[٤٤] فالشعر عنده اذن تصور وتقليد لا واع ،المهم أنه ليس علماً (قارن اعلاه ٢٠٣ ) .

وهكذا نقف حيال نظرتين الى الشعر متناقضتين الأولى تعتبره علماً ، والثانية تنفي ذلك عنه ،لكن الاضطراب والتردد واضحان في موقف أصحاب المذهب الأول ، وفهمهم للعلم متعدد غير ثابت أدى الى غموض في الربط بينه وبين الشعر .

ولعل من حقنا أن نستحدث اصطلاح « النظرة العمرية » أي التي تنسب الى عمر بن الخطاب ، في هذا الموضوع .تلك النظرة التي زعمت الشعر علماًبمعنى أنه ثقافة مقصودة ، والتي تبناها ابن قتيبة والقاضي الجرجاني وابن رشيق مع خلاف في التفاصيل ، ومع التفريق بين العلماء والشعراء عند الأولين.

ولم يفترق عن هؤلاء الا الفارابي الذي رأى للشعر قوانين ، واعتقد أنه قائم على الموسيقى واللغة الشعرية ، وان له غاية هي التخييل . والظاهر أن هذه النظرية لم تؤثر في ما حولها ولا في ما أتى بعدها ، فكان اثرها ضيقاً .

ولهذا يجب أن نحترس حين نسمع القدماء يتكلمون على « علم الشعر » فلا نظن انهم يريدون المعنى الاصطلاحي الأرسطي أو الحديث ، بل يحسن أن نتذكر أنهم لا يبعدون عن معنى المعرفة والثقافة العامة الا نادراً ، وانهم يتناولون الشعر على أنه ديوان علوم العرب ، لا على أنه علم قائم بذاته .

فمن غير المجدي اذن أن نناقش صحة آراء القدماء هذه ، أو أن نحاول اثبات الفرق بين الشعر والعلم ، وان يبد لنا أن الرأي الوحيد الجدير بالتأمل الخاص ، في هذا المجال ، هو المتأثر بالفكر اليوناني ، نعني رأي الفارابي .فهذا الرأي نكاد نظن انه أصل لآراء بعض النقاد الغربيين المحدثين الذين يعتقدون أن الفرق الأساسي والتعارض الكامل يقع بين القضايا الزائفة في الشعر ، والقضايا الحقيقية في العلم . فالقضايا الزائفة تقابل التخييل عند الفارابي ،

والقضايا الحقيقية تقابل العلم ، لا سيما ان بعض نقاد العرب فهم بالتخييل الكذب .

أما أصحاب المذهب الثاني فبعضهم اتخذ السفسطة سبيلاً للبرهنة على رأيه ، وهو يحيى ابن عدي، وآخر ، هو القرطاجني ، فهم العلم بالمعنى الاصطلاحي لكنه لم يقحم نفسه في الجدل القائم حول « علم الشعر » بل اكتفى باظهار التناقض بين المعاني العلمية والمعـاني الشعرية .وثالث ، هو ابن خلدون ، استبعد تماماً أن يكون الشعر علماً ، مؤكداً الاّ قوانين قياسية تنتظم عناصره .

فالأغلب أن العرب ، على الاجمال ، فرقوا بين العلم والشعر ، سواء بتعبير مبهم وتفكير غير واع ، أو بأسلوب واضح وارادة مقصودة، وذلك بنفيهم وجود قوانين للشعر .

# الحواشي

(١) انظر ابن خلدون ـ المقدمة ص ١٠٤ و م روزنتال و ب يودين ـ الموسوعة الفلسفية . ترجمة سمير كرم . دار الطليعة بيروت ١٩٧٤ مادة علم . وانظر Dictionnaire Robert, art. Science
(٢) لقمان آية ٣٤ وقارن الزخرف آية ٦١ ، و ٨٥ .
(٣) النجم ٢٨ وقارن النساء ١٥٧
(٤) النمل ٤٠ وقارن الاسراء ٣٦
(٥) الحج ٥٤ وقارن النحل ٢٧ والقصص ٨٠ .
(٦) فاطر ١١ وفصلت ٤٧ وقارن النساء ١٦٦ .
(٧) طه ١١٤ وقارن الانعام ١٤٨ .
(٨) النحل ٧٠ والحج ٥ .
(٩) العقد ٥ / ٢٨١
(١٠) ابن سلام ـ الطبقات . ط . ليدن ص ١٠ .
(١١) نفسه ص ٤
(١٢) نفسه ٩ ـ ١٠
(١٣) انظر لسان العرب. مادة : روي .
(١٤) الطبقات ص ٣ .
(١٥) الشعر والشعراء . دار الثقافة ص ١١
(١٦) نفسه ٢٦ .
(١٧) نفس المرجع والصفحة .
(١٨) نفسه ص ٧ .
(١٩) نفسه ١٦
(٢٠) الصولي ـ اخبار أبي تمام ص ٢٧ .
(٢١) انظر الموازنة . تحقيق السيد احمد صقر ١ / ٣٩٤ وقارن احسان عباس ـ تاريخ النقد ص ١٥٦ .
(٢٢) نفسه تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ص ٢٠ ـ ٢١ و ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٥ .
(٢٣) نفس المرجع والصفحات
(٢٤) انظر الكشف عن مساوىء المتنبي . ضمن الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي ص ٢٢٣ ، ٢٢٤
(٢٥) انظر البيان والتبيين ٣ / ٢٣ ـ ٢٤
(٢٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ١٥
(٢٧) نفسه ١٨٦
(٢٨) نفسه ١٨٣ .
(٢٩) نفسه ٢
(٣٠) نفسه ص ١٠
(٣١) نفسه ص ٤٤١ ـ ٤٦٧ وما بعدها .
(٣٢) انظر النهشلي ـ اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله. ص ١٧١ ـ ١٧٢.
(٣٣) أبو حيان التوحيدي ـ الهوامل والشوامل. نشر احمد أمين والسيد احمد صقر . ص ١٣٤ ـ ١٣٧
(٣٤) العمدة ١ / ٣ .
(٣٥) نفسه ١ / ١٩٦ ـ ١٩٧ .
(٣٦) نفسه ١ / ١٨٩ .

(٣٧) أنظر احصاء العلوم ص ٦٥ ـ ٦٦
(٣٨) أنظر جوامع الشعر ص ١٧٤
(٣٩) أنظر أبو حيان التوحيدي ـ المقابسات . ص ٢٠٥
(٤٠) انظر منهاج البلغاء ص ٢٩ ـ ٣١
(٤١) نفس المرجع والصفحة
(٤٢) مقدمة ابن خلدون ص ١٠٧٠ و١٠٩٣ وما بعدها .
(٤٣) نفسه ص ٢ ، ٧ ، ١٢ .
(٤٤) نفسه ١١٠٢

# الفصل الثالث
# الشعر والمنطق والفلسفة

يعتقد كثيرون في أيامنا أن الشعر والمنطق أو الفلسفة على حدي نقيض، بل قد يتسرع بعضهم فيرمي الباحثين بالجهل إذا حاولوا استكشاف عناصر منطقية أو فلسفية في بعض القصائد، رافضاً ابتداءً القبول بوجود منطق للشعر أو روح فلسفي. وبغض النظر عن **الصورة الشعرية للفلسفة** في أساليب عدد من القدماء والمحدثين مثل التوحيدي ونيتشه وجبران، فاننا نؤكد أن أكثر قدماء العرب والمستعربين يجعلون للشعر منطقاً خاصاً، ولا يجدون من تجاف بين الفلسفة والشعر.

**١ ـ منطق الشعر**:

وقد مر معنا من قبل أنهم نسبوا للاحوص ( ت ١٠٥ هـ ) البيت الشعري الآتي:

وما الشعر الا خطبة من مؤلف    لمنطق حق أو لمنطق باطل

( أعلاه ٢٣٨ )

ففي تصور هذا الشاعر، إذن، ان الشعر خادم للمنطق. لكن أي منطق يريد: المنطق بالمعنى اللغوي، أي الكلام عامة أو أسلوب الكلام، أم المنطق بالمعنى الاصطلاحي، أي مجموعة القوانين التي تعصم من الخطأ والزلل والغلط في المعقولات، أو التي تمتحن بها هذه المعقولات، وفاقاً لتعريف الفارابي [١]؟ نحن أميل الى أن المنطق ها هنا مستخدم بمعناه الاصطلاحي، لكن الشعر منحول للأحوص محمول عليه، بدليل قربه من بعض تعريفات المناطقة أو المتأثرين بهم من بعد.

وفي مقدمة ابن سلام ( ت ٢٣١ هـ ) كلام على المنطق منه أن « المنطق على المتكلم اوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم المطلق يتخير الكلام » وان « أهل النظر » يرون أن زهيراً كان احكم الشعراء شعراً و« أبعدهم من سخف واجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق» [٢]. لكن لفظتي: المنطق والمتكلم تبعثاننا على الحيرة: أهما

ايضاً بالمعنى الاصطلاحي الكلامي، أم بالمعنى اللغوي العام ؟ لا شك أن المعنى الثاني هو الأرجح ، لأن ابن سلام الجمحي لم يعرف عنه الخوض في المنطق ، ثم أن في النص مقارنة بين الشاعر والمتكلم،وقد رأينا أن الكلام يرد بمعنى الحديث أو النثر (أعلاه ٢١٧)فهي اذن مقارنة بين الشاعر والناثر أو المتحدث ، ولا نرى سبباً للمقارنة بين الشعراء وأهل الكلام في مقدمة الرجل . وفي النص ايضاً كلام على المعنى الكثير والمنطق القليل ، فالمنطق هنا يرد بمعنى اللفظ .

وقد افترض بعضهم أن قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) كان في كتابه : **نقد الشعر** كمن يريد وضع ما يمكن أن نسميه « منطق الشعر » الذي يقتضي صحة التقسيم والمقابلات والتفسير والتكافؤ[٣] ، لكنه رأي لا يخرج عن حيز الافتراض .

على أن الفارابي ( ت ٣٣٩ هـ ) يتناول المنطق بوصفه علماً ، ويشبهه بالعروض ذاهباً الى أن نسبته الى المعقولات مثل نسبة العروض الى أوزان الشعر ، وأن كل ما يعطينا علم العروض من القوانين في أوزان الشعر ، يعطينا علم المنطق نظيره في المعقولات [٤] فالمنطق والعروض ، عنده ، متفقان من حيث القوانين ، مختلفان من حيث الموضوع وحسب : الأول يتناول المعقولات والثاني أوزان الشعر . والنتيجة ان العروض ، عنده ، منطق الشعر

وهو لذلك يجعل الشعر من الصنائع الخمس التي ، بعد استكمالها ، تستعمل القياس في المخاطبة ، وهذه الصنائع هي : البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطبية والشعرية [٥] . فالمنطق ، اذن ، وسيلة للشعر كما هو وسيلة للبرهان والجدل والسفسطة والخطابة .

ولعل بوسعنا أن نفهم هذا الرأي بوضوح أكبر إذا نظرنا في تقسيم الفارابي للقياس . انه يرى القياس قولاً جازماً ، ويقسمه قسمين : قياساً بالقوة وقياساً بالفعل ، ويجعل الاستقراء والتمثيل من القسم الأول ذاهباً الى أن التمثيل أكثر ما يستعمل في الشعر [٦] . فبمقتضى ذلك يستعمل الشعر ما هو قياس بالقوة لا بالفعل .

لكن الفارابي ، مع ذلك ، يجعل الشعر من الأقيسة الكاذبة بالكل لا محالة ( أعلاه ١٦١ ) ويرجعه الى نوع من السولوجسموس ، أي القياس ، أو ما يتبع السولوجسموس من استقراء أو مثال أو فراسة و « ما أشبهها لما قوته قوة البأس » [٧] .

وينبغي لنا أن نفهم من الفارابي ان المنطق هو خلاف الحظ أو الاتفاق، أي خلاف الفوضى ، أو ما يسميه بعضهم في أيامنا الصدفة ، وانه ملازم لكل صناعة ذات قوانين ، فالشاعر العارف لصناعة الشعر حق المعرفة حتى لا يندعنه قانون من قوانينها ولا خاصة من خواصها ، في اي نوع شرع يؤلف فيه ، والذي يكون مجوّداً للتمثيلات والتشبيهات بالصناعة ، هو عنده المستحق وحده اسم الشاعر المسلجس ، أي المستعمل للسولوجسموس ، أما من يتفوق بالبخت والاتفاق فهو خارج عن هذه الصفة [٨] .

وهكذا نجد الفارابي يمحض كل فن أو علم قياساً منطقياً ، لكنه يميز بين هذه الأقيسة بالصدق والكذب ، وبالفعل والقوة ، وبالبأس ، أي ملكة التعرف . فكل ما له قانون وصناعة يعد قياسياً ، سواء أكان هذا القانون واضحاً جلياً أم كان ضمنياً ، وقانون الشعر هو نظام العروض وقواعد البيان : التمثيل والتشبيه .ولا يجوز أن يسمى شاعراً الا من عرف هذا القانون وقصد الى الصناعة الشعرية . ومع أن للشعر قياساً مثل العلم والفلسفة والخطابة ، الا أن قياسه قياس تمثيل كاذب ، وانه بالقوة لا بالفعل .

هذا الموقف يطرح التساؤل الآتي : إذا كان القياس الشعري غير موجود لكنه قابل للوجود ، فكيف يكون كاذباً ؟ وكيف يكون القياس بالقوة أصلاً ؟ هل يعني الفارابي أن هذا القياس كامن في تلك العبارات التي توحي نوعاً من الاقناع نفسياً ، دون أن تستخدم فيها أدوات المنطق ؟ هذا ممكن .

ويعد يحيى بن عدي ، أبو زكريا ( ت ٣٦٤ هـ ) شيخ السجستاني ، الآداب والعلوم ، ومنها الشعر على وجه التأكيد ، قشوراً للحكمة ، ويجد في القياس المقصود فيها ظلاً يسيراً من البرهان المنطقي والرمز الالهي والاقناع الفلسفي » . زاعماً انه اخذ ذلك من أرسطاطليس [٩] . واذن ، فليس في الشعر قياس برهاني ، أي يقيني ، ولا اقناع فلسفي ، بل ظل يسير من كل ذلك.والحق ان كلمة ظل تبدو وكأنها تعبير شعري مبهم،فهل هي تعني القليل من البرهان والاقناع ، أم شبه البرهان والاقناع ، أم البرهان والاقناع الناقصين ؟ لكن دخول عبارة « الرمز الالهي » احال الشعر عملاً غير بشري ، فهو في الأغلب غير برهاني ، تشارك اليد الالهية في صنعه ، وبالتالي فإن أثر الشعر لا يتأتى من البرهان والاقناع بل من تدخل السماء وهذا الأمر يردنا الى موضوع الوحي أو الالهام عند اليونان والعرب ، فالشاعر في رأي أفلاطون منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه ، فهو ينطق بالحقائق العلوية ، وهو بالتالي ليس فناناً مبدعاً [١٠] . والشعراء عند العرب يستلهمون الجن وربما استهلموا الملائكة مثل حسان بن ثابت ( أعلاه ٨٣ ) . كما أن دخول «الاقناع الفلسفي » في الموضوع يردنا الى عصور الترجمة والفلسفة حين حاول المسلمون أن يوفقوا بين الفلسفة والدين ، وهذا الموقف من أبي زكريا ، يدخل دون شك ، في اطار هذه التلفيقية . على أن الرجل لم يحاول التوسع في الموضوع ، كالفارابي ، بل بدا موجزاً مبهماً حذرا .

أما عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) فنحا منحى آخر جامعاً بين الشعر والخطابة في سلك منطقي واحد ، ذاهباً الى أن موضوعهما يقوم على جعل « اجتماع الشيئين في وصف علةً لحكم » ، غير مُطالب الشاعر بأن يقدم بيّنة عقلية على ما صيره قاعدة وأساساً ، ولا بأن يبرهن على ما جعله أصلاً وعلة ، بل هو يرى أن المقدمة التي اعتمدها الشاعر ينبغي أن يسلم بها « كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه الا لونه ، وتناسينا سائر المعاني » . فالشعر لا تطبق

عليه حدود المنطق ، ولا يحتاج لبرهان قاطع ، لأن الحجج المنطقية والقوانين العقلية عاجزة عن اظهار الكذب الذي فيه[11] .

فالشعر عند عبد القاهر منطق له مقدمات ، لكن حدود علم المنطق لا تطبق عليه ، بل هو شيء يدرك بالرجوع الى الاختبار والمعارف السابقة ( قارن اعلاه ١٧٠ ) . والظاهر ان الرجل يريد أن يجعل الشعر بمعزل عن القياس المنطقي وعلى صلة بالمشاعر التي تتكون عند الانسان من معرفة الآخرين واختبار اخلاقهم ، ولا ننس أن الشعر القديم كان في أغلبه علاقة شبه موضوعية بين الشاعر والآخرين ، فهو في أكثره مديح ، وفي سائره هجاء وفخر وغزل ورثاء ، أو ما يتعلق بهذه الأغراض من فروع ، وقلما نجد فيه الوصف المجرد ولا سيما وصف الطبيعة . أي أن الشاعر يتكلم أكثر الأحيان على الآخر ، صادقاً أو كاذباً ، إذا صح مصطلح القدماء . وللتثبت من صدقه لا بد من تعرف الموضوع أو الآخر ، والتحقق من أن الصفات التي يمنحه الشاعر اياها توافق الواقع أو تجافيه . وهذا التعرف ليس شيئاً جامداً أو محدداً يمكن عرضه على القياس المنطقي ، بل هو أمر نسبي جداً وغير محدود . من هنا رفض الجرجاني لحدود المنطق ، مع اعترافه بأن للشعر منطقاً . وهذا الرأي يبدو متوافقاً مع ما قدمه الفارابي من أن القياس الشعري قياس بالقوة ، والقياس بالقوة لا يخضع لحدود علم المنطق .

وقد حذا القزويني ( ت ٤٩٣ هـ ) في ما شرحه له الرازي ( ت ٧٦٦ هـ ) حذو الفارابي ويحيى بن عدي معتبراً القياس الشعري قياساً غير يقيني ، أي غير برهاني ، موحياً أنه يتكلم على ما أسماه الفارابي قوة البأس . فمن القياسات غير اليقينية عنده « المخيلات ، وهي قضايا إذا وردت على النفس أثرت فيها تأثيراً عجيباً من قبض وبسط ، كقولهم الخمر ياقوتة سيالة ، وللعسل مرة مهيوعة . والقياس المؤلف منها يسمى شعراً ، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير ، وبروحة الوزن والصوت الطيب » [12] .

هذا الكلام على صلة واضحة بنظرية التخييل كما شرحها ابن سينا (أعلاه ١١٧) وبوسعنا القول أنه يتناول ما يمكن تسميته قياس التخييل ، وهذا القياس ليس غايته الاقناع بطبيعة الحال ، بل التأثير في النفس بالاستثارة والوزن والصوت الطيب . والقزويني يتكلم يونانياً ، لعلمنا أن الغناء ليس لازماً للشعر العربي على ما ذكرنا آنفا . فهو اذن يجعل الشعر قضية ويجعلها قياساً ، وهو تعمّل واضح لا يمكن أن ينطبق على تعريف القضية ولا القياس .

لكن الذي يبدو أكثر وضوحاً واقناعاً في هذا الشأن ابن رشد ( ت ٥٩٥ هـ ) الذي يشير الى أن خيال الشيء هو بمثابة المقدمة للقياس الشعري ، وما يراد تخييله وتفهيمه هو بمثابة النتيجة [13] . وبكلام آخر تبدو الصورة الشعرية نظير المقدمة والغاية التأثيرية نظير النتيجة . وليس ابن رشد مخطئاً . فالواقع أن الشاعر العربي القديم كان يريد في الغالب ، إذا لم يكن الأمر هكذا دائماً ، أن يقنع الآخر إما باعجابه به ( المديح ) أو بعشقه له ( الغزل ) أو أن يقنع طرفاً ثالثاً بصحة أقواله ( الهجاء والفخر ) أو بشدة حزنه ( الرثاء ) وان يقنع هؤلاء وهؤلاء

بأنه مبدع متفوق يستحق الجائزة أو الحبيبة أو المكانة العالية ، أو غير ذلك . وهذا الاقناع لا يكون عن طريق القياس المنطقي بل باثارة العواطف عن طريق الصور الشعرية . فإذا صح أن الشعر وسيلة للاقناع ، تكون الصور مقدماته وفكرة الاعجاب أو العشق الضمنية أو ما اشبه ذلك هي النتيجة . فهو قياس غائم لا حدود له ، ولذلك ربطوه بالتخييل .

ثم يأتي حازم القرطاجني ( ٦٨٤ هـ ) فيحاول أن يجعل الشعر جزءاً من علم المنطق ، أو شيئاً يمكن اخضاعه تماماً لذلك العلم . فيعلن أن « المقاييس في الأقاويل الشعرية والخطابية المقصود بها البلاغة» لا ترد «الا محذوفة احدى المقدمتين أو النتيجة في الحمليات [١٤] ومحذوفة الاستثناءات والنتائج في الشرطيات المتصلات [١٥] . لأن القياس كلام تلازمت فيه القضايا فصار مسئماً بطوله مع ما يقع فيه من تكرار الأسوار والحد الأوسط واجزاء النتيجة »[١٦] .

هذه المصطلحات المنطقية لا تهم دارس الأدب ، بقدر ما يهمه الاستنتاج ان حازماً يحاول أن يكون من أصحاب المنطق ، وانه مثل عبد القاهر الجرجاني ، في هذا المقام ، ينظر الى الشعر والخطابة نظرة واحدة ، جامعاً بين قياساتهما بخصوصية الحذف وعدم التكرار دفعاً للسأم . أي ان الذي يعنيه من الشعر هو الأثر الذي يتركه : ارتياح وانبساط أو سأم ، ولا غرو فهو مثل سابقيه سيربط بين القياس الشعري والتخييل .

وهو خلافاً للفارابي وابن عدي والقزويني والجرجاني يعتقد أن مقدمات الشعر قد تكون يقينية ومشهورة ومظنونة ، لكنه كالفارابي يفرق بين الشعر والبرهان والجدل والخطابة ،مضيفاً الى ذلك شيئاً ألمح اليه القزويني وابن رشد هو ان هذا الفرق يتمثل في اختصاص الشعر بالتخييل والمحاكاة ، مخالفاً زعم الفارابي أن مقدمات الشعر كلها كاذبة ،مؤكداً أن الصادقة أولى ما يستعمل في الشعر ،وسيان، عنده ، أكانت المقدمات صادقة أم كاذبة فليس المعول في الشعر على المادة ، بل على ما يقع فيها من التخييل ، وكل مقدمة يقع فيها تخييل ومحاكاة تؤدي الى جعل الكلام قولاً شعرياً [١٧] .و هذا يذكرنا بما أسميناه ، على سبيل الاحتمال ، قياساً تخييلا . وغني عن القول أن حازماً يبقى اقل اقناعاً من ابن رشد وان كان قد عرض لبعض الأمثال التي تؤيد مذهبه ، الا ان أسلوبه جاء متناقضاً غير واضح . فقد ضرب مثلاً بقول امرىء القيس :

وان كنت قد ساءتك مني خليقة     فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

الذي يجعل نتيجة قياسه على الوجه الآتي : ولكنك لم تسؤك مني خليقة فلا تسلّي ثيابي من ثيابك . بمعنى أن جملة الشرط هي المقدم وجملة جواب الشرط هي التالي وان « لكن » هي الاستثناء ومن بعدها النتيجة التي ذكرناها .لكنه يؤكد مع ذلك أن هذا استثناء وانتاج غير صحيحين.ولعله يعني أن الشعر لا يحتمل أن يرد فيه مثل هذا الاستثناء وتلك النتيجة ولذلك فقد حذفا . ومع أنه يجعل الشعر والخطابة بمنزلة واحدة من حيث اقتضاؤهما الحذف ، فهو يرى أن مثل هذا الاستثناء وتلك النتيجة قد يستعمل في الخطابة على جهة الاقناع . ثم

يؤكد بعد قليل ان أ أكثر ما يستدل في الشعر بالتمثيل الخطابي . وهو الحكم على جزئي بحكم موجود في جزئي آخر يماثله نحو قول حبيب :

اخــرجتمــوه بكُــرهٍ مــن سجيتــه والنار قد تنتضى من نـاضر السلم (١٨)

المهم انه أخضع القياس الشعري للغاية البلاغية التأثيرية ، وميزه بوقوع التخييل والمحاكاة فيه .

**٢ ـ الأقاويل الشعرية :**

يجب أن نفرق ها هنا بين مفهوم « القول الشعري » الذي استخدمه الفارابي بمعنى الخطبة المسرفة في المحاكاة أو كل كلام موزون خال من المحاكاة ( انظر اعلاه ٢٠٥ و ٢٣٦) وبين مفهوم هذا المصطلح عند من عالجوا الشعر من زاوية علم المنطق ، وهو ، عنـدهم ، الكلام الشعري بصورة عامة . وقد جمعوا الكلمة ، غالباً ، على « أقاويل» وهي جمع الجمع لكلمة قول .

وقد مر معنا أن الفارابي عرف الأقاويل الشعرية بأنها « هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً أو شيئاً افضل أو اخس . وذلك اما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هوناً،أو غير ذلك مما يشاكل هذا»(أعلاه ١١٦) .فهو يميز القول الشعري بالتخييل ، واضعاً هذا التخييل في منزلة « العلم في البرهان ، والظن في الجدل ، والاقناع في الخطابة » ( أعلاه ٢٤٩ ) . فالأقاويل الشعرية هي أقاويل تخييلية ، والتأثير الشعري منزلة بين اليقين والظن والاقناع .

ويضيف ابن سينا الى القول الشعري معنى البلاغة والبدع وذلك اذ يوضح انه يتألف « من مقدمات مخيلة [ ... ] موجهة تـارة بحيلة من الحيل نحو التخييل وتارة بذواتها بلا حيلة من الحيل»، فتكون في لفظها بليغة اللغة فصيحتها ، « أو تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته (١٩) » . فالتخييل في القياس الشعري يتأتى ، اذن ، أما عن بلاغة اللغة وفصاحتها ، أو عن جمال المعنى في نفسه ، واللجوء الى البلاغة والفصاحة احتيال ، وبالتالي ، فالعمل الشعري ، في بعض الأحيان ، احتيال ، أي أنه صنعة ، ولهذا لا نستغرب لماذا جعل الفارابي ، من قبل ، الشعر من الصنائع الخمس . غير أن هذا الكلام قد يحمل معنى التصنع لا الصنعة ، فيكون الشعر أشبه بالقواعد العلمية التي تتخذ المنطق وسيلة ، ويكون الشاعر مسلجساً ، كما سماه الفارابي . وهذا بعيد من معنى الشعر الطبعي قريب من شعر العلماء .

ويعد حازم القرطاجني القول الشعري كل « ما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة [ ... ] سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية ، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة » (٢٠) أي أنه يشترط المحاكاة له فضلاً عن التخييل . لكن في كلامه مناقضة لرأي سابق . فهو هنا يقبل أن تكون مقدمات الشعر برهانية أو جدلية أو خطابية ، وهو في مكـان آخر يفصل الشعر عن البرهان والجدل والخطابة ( أعلاه ٢٥٩ ) .

ثم أنه يجعل الاقاويل الشعرية نوعين : اقتصادية واستدلالية (٢١) . ولعله يقصد

بالنوع الأول ما فيه حذف ، وبالنوع الثاني ما فيه استنتاج . وبعد أن يشير الى أن اكثر ما يستدل في الشعر انما يستدل بالتمثيل الخطابي ، وبعد أن يستشهد لذلك بيتاً لأبي تمام ( أعلاه ٢٦٠ ) يصرح أن « الأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما فيها من اقناع ، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة متخيلة[٢١] » . فالقول الواحد قد يكون ذا وجهين شعري وخطابي ، فلا تعارض اذن بين فني الشعر والخطابة . لكن هذا الكلام يتناقض أيضاً مع ما ذكره القرطاجني عن الخطابة والشعر حين دعا الى المراوحة في الشعر بين أقاويلهما ، لأنه هنا يجعلهما يجتمعان في قول واحد . ( أعلاه ٢٤٠ ) .

بل ان الرجل ليضم الأمثال المضروبة في الشعر الى الأقاويل الشعرية ، لأن الاستدلالات الواقعة في هذه الأمثال اما أن تكون محاكاة لما تتبعه من الكلام ، أو تخييلات في ذلك الكلام أو من أجله[٢٢] ، وهذا أمر مبهم لا يقدم حازم أي شاهد عليه .

واذن فقد ألح القرطاجني مرة أخرى على فكرة الجمع بين الشعر والخطابة تحت ثوب البلاغة ، لكنه لم يكتف بذلك بل كاد يلصق بعضهما ببعض كوجهين لعملة واحدة هي القول الشعري . وهذا نابع من تعلقه بالمعنى الخطابي للشعر . لكنه وقع في تناقضات عدة .

ومجتمع القول أن نقاد القرن الهجري الرابع الذين فتنوا بالمنطق اليوناني ، حاولوا أن يجعلوا لكل فن وعلم منطقاً ، وهكذا صنع أيضاً من تبعهم حتى حازم القرطاجني ، لكن الزوايا التي نظروا منها الى منطق الشعر اختلفت فتباينت آراؤهم ، وربما تناقضوا مع أنفسهم ، واذا نحن حيال موشور من التفكير تنعكس فيه أشعة مختلفة الألوان فتتجه اتجاهات متعددة ، تتفرق حيناً وتتصادم حيناً ، لكنها قلما تكوّن معاً صورة متكاملة . والظاهر أن الطموح الذي كان يحدو بعضهم الى اكمال أرسطو هو الذي جعلهم يخبّون خباً لا ينظرون الى آثار أقدامهم خلفهم ليعرفوا أن كانت خطواتهم متباعدة أم متقاربة ، ولا ينظرون أمامهم ليعرفوا كم بقي عليهم ليكملوا الشوط ، ولذلك اجهدوا أنفسهم في البحث عن القياس الشعري حتى تناقضوا في ما بينهم ايما تناقض . ولا ريب أن منهم من ألقى اشعة مضيئة ارتنا بعداً جديداً للشعر هو القدرة على الاقناع من خلال الخيال ( الصورة ) ، ودخول الشعر من أجل ذلك ، بحق ، في مجال المنطق ، من حيث هو قياس شعوري ، إذا صح التعبير . لكن بعضاً آخر كاد يحيل الشعر قياساً آلياً ، يطبق عليه ما يطبق على القضايا المنطقية الجامدة . ويحضرنا أن حازماً الذي صنع ذلك كاد يحاكم الشعر بقواعد حسابية دقيقة تنتقل به من حيز الشعور الى حيز الأرقام ، سواء في كلامه على الوزن أو القافية . فلا غرو أن يسحب الفكرة نفسها على المنطق الشعري ، أو أن يتوّجها بهذا المنطق .

صحيح أن بعض الشعر يمكن أن تخضع معانيه للقياسات المنطقية ، لكن هذا لا يعني أن كل شعر يمكن أن يخضع لذلك دون تعمل وافتعال ، فضلاً عن أن الصورة الشعرية تتمنع على كل منطق وقانون ، وتترفع عن كل حساب أو شبهة من حساب .

ومن الملحوظ أن المعترضين على احالة الشعر منطقاً قياسياً قلة من نقاد العرب ، لعل

أبرزهم القاضي علي الجرجاني ( ت ٣٩٢ هـ ) الذي لا يتردد في القول أن « الشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة ، وانما يعطفه عليها القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً » (٢٣) . واذا كان هذا الراي لم ينف احتمال وجود محاجة أو جدال أو قياس في الشعر ، لكنه يجعل كل ذلك دون قيمة في تذوق الشعر ، واذن فجهد الباحثين فيه جهد ضائع لا طائل تحته .

والواقع اننا إذا كنا في هذه الأيام نفصل فصلاً تاماً بين الشعر والمنطق ، الا إذا أخذ بالمعنى الذي شرحه ابن رشد ، فإن اختلاف مذاهب القدماء الشعرية عن مذاهبنا لا يسمح لنا بمعاملة شعر هؤلاء المعاملة نفسها ، فقد كان منهم من يعنى بالمعاني عناية كبرى حتى يكاد يتفلسف ، والفلسفة يمكن أن تخضع للقياس المنطقي ، فالشعر التفلسفي يمكن أن يخضع لها أيضاً ، وهذا ما يؤدينا الى بحث الشعر والفلسفة .

### ٣ ـ الشعر والفلسفة .

اذا كان الاتفاق على منْطَقة الشعر شبه شامل ، مع اختلاف في التفاصيل ، فإن الاتفاق على فلسفيته ليس كذلك . فقد اثار الموضوع مناظرات وخلافات عميقة تذكرنا المناظرة غير المباشرة بين أفلاطون وتلميذه أرسطو حين قال الأول بوجود نزاع قديم بين الفلسفة والشعر ورد الثـاني بأن الشعر أقرب من التاريخ الى الفلسفة (أعلاه ٩٠ ) .

ولقد سبق أن يحيى بن عدي ( ت ٣٦٤ هـ ) عد الآداب ومنها الشعر ، من قشور الحكمة ، أي الفلسفة ، فهي ليست اذن من لب الفلسفة بل مما يحيط بها وليس لها قيمة فلسفية .

أما الآمدي ( ت ٣٧٠ هـ ) فكان أكثر حزماً ووضوحاً إذ جعل الفلسفة نقيض الشعر والبلاغة العربية ، ورسم للعرب طريقة في الشعر لا يجوز الخروج عنها ، فمن خالفها وقصرت عباراته عنها ، ولم يدركها لسانه واعتمد « دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس » واتفق له « في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر » فإنه يجوز أن يسمى حكيماً أو فيلسوفاً ، لا شاعراً ولا بليغاً ، وإذا اتفق أن سمي شاعراً فانه لا يلحق بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء (٢٤) . فالفلسفة عنده تجافي الشعرية مجافاة تامة وتحط من منزلة الشعر الذي يتضمنها.وليست الشعرية متأتية عند متفلسفي الشعراء من الفلسفة ذاتها ، بل من أشياء أخرى إذا غابت غابت الشعرية معها ، وهي الوصف والبلاغة والفصاحة وسلامة النظر . ولنا على كل حال ، عودة ، في الجزء الثاني من هذا الكتاب الى موضوع عمود الشعر الذي يوحيه هذا النص .

كما أن القاضي الجرجاني ( ت ٣٩٢ هـ ) يجعل للشعر والفلسفة طريقين مختلفتين ، على اعجابه ببعض المعاني الفلسفية عند المتنبي، معتبراً أن للشعر رسماً يخرج الشاعر عنه الى

طريق الفلسفة إذا لجأ الى التدقيق [٢٥] . بل انه ليذهب الى ابعد من ذلك معتبراً تكلف الفلسفة في الشعر جناية على الشاعر ، لكنه لا يؤاخذ الشاعر على استعماله الدقائق الفلسفية الا إذا أخذ نفسه بها وتكلفها [٢٦] . وبمعنى آخر أن التفلسف الذي يأتي ، في الشعر، عفو الخاطر ودون تكلف يبدو ، في الظاهر ، مقبولاً من القاضي الجرجاني،كما أن العموميات الفلسفية لا تُعاب،بل تعاب الدقائق.ولنلحظ هذا الربط بين التكلف وبين الدقائق، وبين العفوية والعموميات . فالقياس لقبول الفلسفة في الشعر هو الطبع وحده ، لكن السؤال كيف يمكن أن نعرف أن كان الشاعر فعلاً قد تعمل للفلسفة ام جاءته المعاني الفلسفية دون عناء ؟ ان ما قد يبدو للقارىء عفوياً ، ربما استغرق من الشاعر جهداً وضنى ،كما أن ما يبدوله متعسفاً فيه ، ربما كان ارتجالاً من الشاعر ، وكثير من الارتجال يبدو مرتبكاً معقداً ، والمعول في النهاية على ملكات الشاعر وثقافته .

لكن الفلسفة التي يفهمها الجرجاني ليست الفلسفة بالمعنى الاصطلاحي ، والدليل على ذلك أن الرجل يتهكم بأبي تمام لأبيات تغزل فيها بغلامه عبدوس ، ويتساءل كيف تصور لابي تمام « أن يتغزل وينسب ، وأي حبيب يستعطف بالفلسفة ؟ وكيف يتسع قلب عبدوس هذا ، وهو غلام غِر ، وحدث مترف ، لاستخراج العويص واظهار المعمى » [٢٧] . فاذا فتشنا تلك الأبيات لم نجد فيها فلسفة ، بل تعقيد وتعمية وحسب ، على ما ارتأى الجرجاني . واستنتاجاً ، فإن الأسـلوب المعقد المتسم بالتعمية يخرج بالكلام عن طريق الشعر ، فالشعر بالتالي كلام بسيط واضح .

وعلى نهج الجرجاني سار أبو منصور الثعالبي ( ت ٤٢٩ هـ ) الذي اكد أن من عيوب المتنبي الخروج عن طريق الشعر الى الفلسفة [٢٨] ، وكذلك ابن رشيق ( ت ٤٥٦ هـ ) الذي عد الفلسفة باباً مخالفاً للشعر لا يجوز وقوع شيء منها في الشعر الا بقدر ، لا أن تكون نصب العين [٢٩] .

وكذلك يستهجن ابن بسام الأندلسي ( ت ٥٤٢ هـ ) استعمال الشعراء للمعاني الفلسفية ، لأنه قلما عرج عربي على معنى فلسفي ، انما نزع المحدثون من الشعراء الى ذلك « حين ضاق عنهم نهج الصواب ، وعدموا رونق كلام الأعراب ، فاستراحوا الى هذا الهذيان » . ومع اعجابه بسعة نَفَس المتنبي والمعري ، فانه آخذهما على قرع باب الفلسفة ، عازياً هجوم خصوم المعري عليه الى هذا الأمر، منتهياً الى القول : « وحسبك من شر سماعه » [٣٠] . فالتفلسف عند ابن بسام خطأ وخروج عن أساليب الاعراب ، وهو لذلك شر . أي أن الرجل يتخذ مثالاً أعلى له هو التعبير البدوي ، والبداوة لا تعرف الفلسفة ولا التعمية ، فالشعر لا ينبغي أن يشتمل عليهما . وهكذا يصبح الشعر عنده فناً بدوياً لا حضرياً ، وهذا لا يستغرب من اندلسي اتخذ ادب المشارقة مثالاً أعلى ، ولا غرو أن يتخذ البداوة أمّ المشرق محتذى .

أولئك هم الذين فرقوا بحزم قليل أو كثير بين الشعر والفلسفة،وهم يمثلون الكثرة بين

النقاد . لكن ثمة قلة منهم قبلت الجمع بينهما في الكلام ، ومن عجب أن يكون بين هؤلاء الحاتمي ( ٣٨٨ هـ ) .

فالحاتمي ، عدو المتنبي اللدود ، يجد في استعمال المتنبي للأغراض الفلسفية والمعاني المنطقية غاية الفضل والنبل ، لأن أبا الطيب ان كان صدر في ذلك عن فحص ونظر وبحث فهو دليل على اغراقه في درس العلوم ، « وان كان ذلك منه على سبيل الاتفاق ، فقد زاد على الفلاسفة بالايجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة » [٣١] . أي أن الشعر الفلسفي ، عند الحاتمي ، يفوق الفلسفة بالايجاز والبلاغة والاغراب، ويحسنها بفضل هذه المزايا، وهو على كل حال، يتسامى بمقارنتها ولا يشان .

ولا شك أن من المستغرب وقوف الحاتمي هذا الموقف من عدو الأمس ، ويظن بعضهم أن السبب في ذلك هو ملاينة المتنبي للحاتمي حتى ارضاه وشفى نفسه وأظهر تفوقه عند سيده المهلبي [٣٢] ، ويظن بعض آخر أن في طي رسالة الحاتمي التي ورد فيها هذا الكلام خبثاً كميناً كان يحث هذا الناقد على فضح أبي الطيب في نطاق الحكمة نفسها[٣٣]

لكن لا أحد يستغرب مدح أبي العلاء المعري ( ت ٤٤٩ هـ ) للمعاني الفلسفية عند المتنبي فهو شديد الاعجاب به ، على ما هو معروف ، فضلاً عن أنه ميال الى الفلسفة . وهو يبالغ في موقفه حتى انه يذكر بيت أبي الطيب :

الف هذا الهواء أوقع في الأنفس أن الحمام مر المذاق

ثم يفضله مع الذي بعده على كتاب من كتب الفلاسفة « لأنهما عيار في الصدق وحسن النظام ، ولو لم يقل شاعر سواهما لكان له فيهما جمال وشرف » [٣٤] وقول المعري هذا شبيه بقول الحاتمي الذي فضل فيه الشعر الفلسفي على الفلسفة عينها . لكن شيخ المعرة لم يجعل مقياس المفاضلة أموراً بلاغية ولغوية ، بل أمرين آخرين هما الصدق والنظام . أما الصدق فنفهم مبعث القول به ، فربما كان المعري من أنصار الصدق في الشعر مع اننا رأيناه يرى الكذب حقاً للشعراء ( أعلاه ١٦٧ ) لكن النظام يبدو شيئاً أنفاً هنا . فهل يريد أبو العلاء النظام المنطقي للفكرة الفلسفية ، أم مجرد حسن التأليف ؟ أن الجواب الأول هو الذي يسبق الى الذهن لأن الموضوع موضوع فلسفة ، لكن الجواب الثاني هو الذي يرجح لأن في قول المتنبي روحاً فلسفياً لا فلسفة بمعنى الكلمة .

وبكلمة ان الذين كانوا يتكلمون على الفلسفة في الشعر ، لم يكونوا يقصدون الفلسفة بمعناها الاصطلاحي ، بل التفلسف وحسب . وانّ رفض اكثرهم القول بالقرابة بين الفلسفة والشعر مع قولهم بالنسب بين الشعر والمنطق أمر لافت ، لأن المنطق والفلسفة اخوان ، ولانهما معاً من اللقاح اليوناني للفكر العربي .

وشيء آخر يتعلق بصفات الأشخاص الذين تناولوا الموضوعين . فالذين بحثوا في المنطق الشعري،ممن عرضنا لهم،لم يخوضوا في فلسفية الشعر باستثناء يحيى بن عدي والقاضي

الجرجاني ، وأكثرهم كانوا من الفلاسفة والمناطقة وأقلهم من النقاد . أما الذين تحدثوا بفلسفية الشعر فهم من النقاد وأقلهم من الفلاسفة أو المتفلسفة ، وهذه مفارقة ، والعكس كان يفترض أن يحدث . أترى ان الفلاسفة استبعدوا ، ابتداء ، اي زواج بين الشعر والفلسفة بمعناها الدقيق ، وأبوا أن يتناولوها بالمعنى الواسع والمجازي ، نظراً لأنهم خبروها ومارسوها وعرفوا الفرق بينها وبين الشعر في حين أن النقاد اقتحموا هذا الميدان المليء بالأشواك،دون أية حيطة ، لجهلهم بوعورة مسالكه ، ولخلطهم بين الحكمة والفلسفة من ناحية ، وبين كل معنى مبهم وفكر معقد من ناحية أخرى ؟ ان هذا ، على الأغلب ، صحيح وأن كان الفيلسوف أحياناً يشتغل بعلوم متعددة منها على الأخص علم المنطق .

## الحواشي

(١) انظر الفارابي - احصاء العلوم ص ٦٦
(٢) طبقات الشعراء - ط . ليدن ص ١٧ - ١٨
(٣) انظر احسان عباس - تاريخ النقد ص ٢٠٤ وما بعدها .
(٤) الفارابي - احصاء العلوم ص ٦٨ .
(٥) نفس المصدر ص ٧٩ .
(٦) انظر فن الشعر . ترجمة بدوي . ص ١٥١ .
(٧) نفس المصدر والصفحة .
(٨) نفس المصدر ص ١٥٦ - ١٥٧
(٩) أنظر التوحيدي - المقابسات ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
(١٠) انظر ديتش - مناهج النقد الأدبي ١٩ - ٢٢
(١١) انظر الجرجاني - أسرار البلاغة ص ٢٤٨ - ٢٤٩ وأعلاه ١٧٠ - ١٧١ .
(١٢) انظر شرح الرازي للرسالة الشمسية . المطبعة الأزهرية المصرية . ١٣٢٨ هـ ص ١٣٣ .
(١٣) ابن رشد - تلخيص الخطابة ص ٩٦ .
(١٤) الحمليات في المنطق هي القضايا البسيطة التي تتألف من موضوع ومحمول ( أي حكم )ورابطة . مثال ذلك : العلم نافع . فالعلم هو الموضوع ، ونافع هو المحمول أو الحكم ، والضمير المستتر « هو » يمثل الواسطة .
(١٥) الشرطيات المتصلات هي قضايا شرطية يتصل طرفاها ، أي مقدمتها ونتيجتها ، صدقا ومعية ، والحكم فيها ناشىء عن التلازم بين طرفيها .
(١٦) انظر منهاج البلغاء ص ٦٥- ٦٦ .
(١٧) نفس المصدر ٨٣ .
(١٨) نفس المصدر ٦٦ - ٦٧ .
(١٩) ابن سينا - المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتـاب الشعر ص ٢١ - ٢٢ .
(٢٠) منهاج البلغاء ص ٦٧ .
(٢١) نفس المصدر والصفحة .
(٢٢) نفس المصدر والصفحة
(٢٣) الوساطة ص ١٠٠ .
(٢٤) الموازنة تحقيق صقر ط ١ ، ١ / ٤٠١ - ٤٠٢.
(٢٥) انظر الوساطة ص ١٨٢ .
(٢٦) نفس المصدر ص ٤٧٢ .
(٢٧) نفس المصدر ص ٦٨ .
(٢٨) أنظر الثعالبي - يتيمة الدهر . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد .ط ٢. القاهرة ١٩٥٦، ١٨٨/١ .
(٢٩) أنظر العمدة ١ / ١٢٩ .
(٣٠) انظر الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . تحقيق احسان عباس . بيروت ١٩٧٩ القسم الثاني ١ / ٤٨٠ .
(٣١) أنظر الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام ارسطو في الحكمة . بتحقيق فؤاد البستاني . مطبوعة على الستانسل دون تاريخ . ص ١٤ . قارن باحسان عباس -تاريخ النقد ص ٢٤٤ .
(٣٢) نفس المصدر ص ٨
(٣٣) انظر احسان عباس - تاريخ النقد ص ١٤ .
(٣٤) راجع أعلاه ص ١٦٨ .

# النتاج

ستقول : لقد أرهقتني بصفات التناقض والارتباك والاضطراب والغموض ، تتكرر في صفحات سفرك بما يثقل ، وكأن معدنك اللغوي ضحل ، وكأن كل الأقدمين متهمون . انت على بعض الحق ، لكنني أنا أيضاً على بعض آخر منه . فالحقيقة أن الأقدمين لم يصوغوا نظريات متكاملة في الشعر رغم طموح ابن سينا ، ومن بعده القرطاجني ، الى ذلك . ويبدو ان اكثرهم لم يكن له جلد ولا وقت لمراجعة ما كتب أوما أملى كي يزيد ما يحتاج اليه في سد الثغرات ، ويحذف ما يبدو مجافياً لمجمل الفكرة ، ويلائم بين أفكاره ويوائم بعد أن يحاكمها بمقياس دقيق موحد ، ليخرج نظرية متجانسة تصلح ، في رأيه ، قاعدة للشعر . ان الذاكرة وشيئاً من الارتجال كانا يحكمان العمل في أكثر الأحيان ، فإذا أضفنا الى ذلك عجمة لسان بعضهم وضعفهم الظاهر في اللغة العربية ، استطعنا ان نعرف لماذا كنا نضطر الى استخدام تلك الصفات التي ابهظت كاهلك . ان ذلك النهج القديم أدى الى خلط النظرية الشعرية مع النظرية النقدية والبلاغية وأحياناً مع تاريخ الأدب وتواريخ أخر. على أن الفصل بين هذه النظريات لم يكن يخطر لأحد ببال ، فالقاعدة هي التنقل من فن الى فن ، والمراوحة بين أسلوب وأسلوب ، والأخذ من كل حديث بطرف . ولهذا فإن على الدارس الذي يريد أن يستكشف نظرية الشعر العربية أن يبحث ، في بعض الأحيان ، عن جوهرة في تلة رمال . ثم ألم تر الى أولئك الذين تأثروا بالنظرية اليونانية ، أو حاولوا أن يترجموا أرسطو ، كيف كان التشويه والعجمة يسودان أفكار اكثرهم ، وكيف كانوا يحاولون ادخال الجَمَل في سم الابرة ، وتلقيح النخل بريح شجر التين أحياناً ؟ .

هذا على كل حال ليس غضاً من قيمتهم ، فلولا هذه القيمة لم نلج هذا الباب . فنحن ممن يعرفون اقدار العصور ورجالاتها ، وطاقات الرجال وحدودها ، ولا يمكن أن نؤاخذ الأقدمين اعتماداً على صورة انفسنا ، ولا على القوانين التي نبتدعها أو نرتضيها . ذاك لعمرك ، أمر لا يحتمل الجدال . وانما نعرف للقدماء تلك الأفكار الرائعة التي سبقونا اليها ، وتلك اللمحات السريعة البديعة التي التمعت في كتاباتهم ولم يتوقفوا عندها الا قليلاً ، ولا بأس علينا ، وقد امتلكنا اداة البحث ، من أن نجمع تلك الأفكار في نطاق واحد وموضوع واحد ، لنرى أي شيء

قدم لنا الأقدمون ، فإن كان نافعاً استفدنا وان كان قليل الأهمية أهملنا ، انه لن يكون على كل حال شيئاً ضاراً .

والملحوظة الأولى والأهم هي أن أولئك الأقدمين لم يتفقوا على المصطلح لأنهم لم يجتمعوا على انشاء علم يختص بالشعر ، بل أنهم لم يتفقوا على المصطلح في علم البلاغة نفسه ، فما أسماه قدامة التوشيح مثلا، دعاه العسكري بالتبيين ودعاه ابن الأثير بالأرصاد ، وهكذا ( أعلاه ٤٧ ) .

والملحوظة الثانية ، وتبدو تابعة للأولى ، هي أن مفاهيم الكلمات لم تكن عندهم واحدة ولا محددة،وحسبنا من ذلك مفهوما الصدق والكذب اللذان كانا أحياناً يتصلان بالمعنى وأحياناً بالفن .

والملحوظة الثالثة هي أن كثيراً من النقاد أو المنظرين للشعر حاولوا أن يكونوا مناطقة فأحالوا الشعر مادة جامدة تحصى لا كلماتها وحروفها وحسب بل حركاتها وسكناتها أيضاً ، وتخضع لأنواع القياس ، وللتقسيمات الاحتمالية الآلية ، ولعل أكثر من أولع بهذا الأمر حازم القرطاجني الذي ظن ، على ما يبدو ، أن اكمال نظرية أرسطو يكون بالاكثار من التقسيمات الاحتمالية هذه .

والملحوظة الرابعة هي أن الضواغط على النقاد كانت متعددة ، فهم متجاذبون بين الروح الديني والذوق الأدبي وتقديس القدماء والميل الفلسفي ، وأشياء أخرى ، وهذه الأشياء قد تتناقض في موضوع واحد ، ولذلك يبدو النقاد حائرين في أمرهم ، مضطربين في آرائهم .

والملحوظة الخامسة هو أن كثيراً من الآراء النظرية كانت لا تؤيد بشواهد ، وربما لم يكن يمكن أن يؤتى لها بشواهد لأنها لا تناسب الشعر العربي ، فهي مأخوذه من الدائرة الأرسطية وتوافق الشعر اليوناني . وإذا ما وجدت شواهد لبعض الآراء فإن الشروح والتعليلات تبدو قليلة وغير قادرة على الاقناع .

والملحوظة السادسة هي أن القدماء كانوا ، أحياناً ، إذا واجهوا معضلة لم يحاولوا أن يجدوا لها التأويل المناسب،بل سعوا الى الهروب منها أو الى ادخالها في ما عندهم من مقولات جاهزة سواء أكان ذلك ممكناً أم لم يكن. وأكثر ما اتضح ذلك في موقفهم من الأسلوب القرآني ومن النثر الفني عامة . فالأول حملهم على نفي كل تشابه بين القرآن والأساليب الأدبية المعروفة في النثر والشعر ، أو على تأويل بعض الآيات تأويلاً منحازاً ، والثاني حمل بعضهم على التقريب بين الشعر والنثر .

لقد أتيح لنا على كل أن نكتشف في هذا البحث جملة أمور رائقة ، أو أن نصل الى احتمالات في منتهى الأهمية .من ذلك تأييدنا للرأي القائل بأن أصل كلمة شعر هو شير السامية وتعنى الغناء مما ينتج عنه أن أصل الشعر العربي ، على الأرجح غناء ، وأن التغني بالقرآن او الترنم به أو ترجيعه ربما كان من الأسباب التي بعثت الجاهليين على الخلط بينه وبين الشعر ،

علماً بأن الروايات تشير الى ان جبريل كان يوحي القرآن والشعر مما لا يجعل احتمال كون القرآن شعراً تهمة ، وانما هي ارادة علوية ابعدته من حيز الشعر .

ومن ذلك اكتشافنا أن الترجمة المشوهة لنظرية أرسطو في الشعر أبدعت فكرة شعرية رائعة هي فكرة التخييل التي قفزت بالشعر العربي من الميدان العروضي البلاغي الجامد الى حقل الصور المؤثرة في النفس، ولا سيما على يد عبد القاهر الجرجاني الذي لم يبدُ كبير العناية بالفلسفة ، بل ذو ميل أدبي وذائقة فنية رفيعة المستوى وثقافة عربية اسلامية ، سمحت له أن يمنح هذه الفكرة اليونانية المصادر طابعاً عربياً أبعدها كل البعد عن جذورها .

ومن ذلك وقوفنا على مصطلحين للفارابي هما القول الشعري والقول الخطبي ، ومصطلح لابن خلدون هو الكلام المنظوم . فالقول الشعري مخرج موفق وخطوة متقدمة على طريق الشعر لأنه يعني الكلام الشعري غير الموزون ، مما يعني أن غياب الوزن لاينفي الشعرية . وهذا موقف في رأينا متقدم . والقول الخطبي هو الكلام الاقناعي الذي فيه من المحاكاة أكثر مما ينبغي ، وهو مصطلح قليل الأهمية والفائدة لكنه جدير بالملاحظة . والكلام المنظوم هو الكلام الموزون الذي يخالف الأساليب الشعرية، أي هو نقيض القول الشعري ، وأهميته أنه يميز بين الشعر وبين النظم .

وأخيراً ثمة وصف ابن رشد للمنطق الشعري ، بجعل الصورة الشعرية بمثابة المقدمة في القياس،والتأثير في المتلقي بمثابة النتيجة ، وهذا أمر شديد القرب الى العقل ، ومقبول جداً ، ويعد حلاً وسطاً بين من ينفي المنطق عن الشعر وبين من يقحم الشعر في حومة المنطق الشكلي

تلك من أهم الأمور التي توصلنا اليها أو اكتشفناها ، ولا ضرورة بالطبع لاختصار الكتاب في هذه الخاتمة ، لاننا نرجو أن يكون له تابع هو الجزء الثاني منه .